Título original: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*

Texto compuesto con fotomatrices
Photon Baskerville

Se terminó de imprimir en los
talleres de EDITORIAL UNIVERSITARIA,
San Francisco 454, Santiago de Chile,
en el mes agosto de 1969.

Proyectó la edición *Mauricio Amster.*
Cubierta de *Susana Wald.*

La corriente de la conciencia en la novela moderna
es el volumen N° 2
de la colección
TEORIA LITERARIA

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

La corriente de la conciencia en la novela moderna

(Un estudio de JAMES JOYCE
VIRGINIA WOOLF
DOROTHY RICHARDSON
WILLIAM FAULKNER
y otros)

por *Robert Humphrey*

Traducción de
Julio Rodríguez-Puértolas
y
Carmen Criado de Rodríguez-Puértolas



EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

Prefacio

"La corriente de la conciencia", ¿qué no sugiere esta frase? ¿Las confesiones más íntimas, profundidades de energía contenida, experimentos atrevidos, modas pasajeras, confusión indiscriminada? Aplicado a la novela es un término que se caracteriza, como dijo una vez Dorothy Richardson, por su "perfecta estupidez". Pero tenemos el término; es nuestro. La tarea consiste ahora en hacerlo útil y llenarlo de significado, lo cual exige, en primer lugar, que nos pongamos de acuerdo sobre qué es, o, al menos, establecer un punto de partida que sirva de base para una discusión inteligente. Los títulos de los capítulos del presente estudio indican el enfoque de mi modesta contribución a la clarificación del problema. Como verá el lector, tres de los cinco capítulos de que consta se refieren a problemas de técnica. En este sentido, por lo tanto, mi libro es una especie de manual de *cómo* emplear la técnica de la corriente de la conciencia, basado más bien en la inducción que en la teoría. Sin embargo, si se atiende al análisis de las técnicas, es algo muy diferente: se trata, por una parte, de una valorización de un aspecto importante del panorama literario contemporáneo; por otra, de una interpretación y evaluación de las novelas y autores considerados.

Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner son los escritores que aparecen con mayor frecuencia en las páginas que siguen, no por azar, sino por ser al propio tiempo novelistas importantes y escritores representativos de la técnica de la corriente de la conciencia. El factor decisivo en la elección de los párrafos utilizados ha sido la claridad de la ilustración y no la variedad ni el equilibrio. Si Joyce es el más frecuentemente citado es por tratarse del más hábil y versátil. Quedará aún mucho por decir sobre la corriente de la conciencia en la novela moderna. He evitado conscientemente muchos problemas interesantes. La complejidad del tema me ha impuesto unas limitaciones necesarias si quería llevar a buen puerto la tarea básica de aclaración de un término literario. Por lo tanto, no he investigado los ante-

cedentes históricos ni las influencias excepto de pasada, cuando lo requería la explicación de ciertos problemas técnicos. Tampoco he intentado hacer un catálogo de obras para determinar finalmente qué es y qué no es la corriente de la conciencia, y, por último, muy a mi pesar, he reducido al mínimo la especulación filosófica.

Quiero expresar aquí mi agradecimiento a las siguientes personas:
A León Howard, a quien va dedicado este libro como muestra de gratitud insignificante comparada con la extraordinaria dedicación que profesa a sus discípulos.
A Leonard Unger, verdadero colega, por sus sugerencias y estímulo; a Harry y Mary Frissell, por su ayuda en la preparación del manuscrito; a los señores Glenn, Gosling y James Kubeck, de la University of California Press, por su amable y experta ayuda; al decano Russell y al Research Council de la Louisiana State University por su generoso apoyo económico.

Agradezco también a los siguientes editores el haberme concedido permiso para citar los textos utilizados: Alfred A. Knopf, Inc. (*Pilgrimage*, de Dorothy Richardson); The Viking Press, Inc. (*Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce); Random House, Inc. (*Ulysses*, de James Joyce; *The Sound and the Fury* y *As I Lay Dying*, de William Faulkner; *World Enough and Time*, de Robert Penn Warren); Harcourt, Brace and Co. (*Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf; *All the King's Men*, de Robert Penn Warren).

Partes de los capítulos I y IV han aparecido en versión modificada en *Philological Quarterly* y en *The University of Kansas City Review*.

Robert Humphrey

Louisiana State University, septiembre de 1953.

I. Las funciones

"El descubrimiento de que los recuerdos, los pensamientos y los sentimientos existen fuera de la conciencia primaria, es el paso más importante que ha dado la sicología desde que estudio esta ciencia" *(William James)*.

"Corriente de la conciencia" es uno de esos términos engañosos que usan escritores y críticos. Es engañoso porque parece concreto, y, sin embargo, se usa de forma tan varia y tan vaga como "romanticismo", "simbolismo", o "surrealismo". Nunca sabemos si se utiliza con referencia al pájaro de la técnica o al cuadrúpedo del género, y nos sorprendemos al encontrar que la criatura designada es casi siempre una combinación de las dos cosas. El propósito de este trabajo es examinar dicho término y sus implicaciones literarias.

Definición de corriente de la conciencia

La corriente de la conciencia es, en realidad, una frase propia de sicólogos. Fue acuñada por William James[1]. Adquiere todo su sentido cuando se aplica a procesos mentales, ya que como locución retórica posee un significado dudosamente metafórico; en este caso, tanto la palabra "conciencia" como la palabra "corriente" son figurativas, y, por lo mismo, menos precisas. Si el término "corriente de la conciencia" (lo usaré así, puesto que ya es generalmente aceptado como clasificación literaria) se reserva para indicar una forma de aproximación a los aspectos sicológicos del personaje novelesco, debe usarse con un mínimo de precisión. Y sólo dentro de esos límites he de utilizarlo, puesto que únicamente de esa manera pueden aclararse los comentarios contradictorios y a veces sin sentido que sobre la novela de la corriente de la conciencia se han hecho[2].

La forma más sencilla de identificar una novela de corriente de la conciencia es atendiendo a su argumento. Este la caracteriza más que su técnica, su intención o su tema. De ahí que novelas de las que se ha dicho que usan la *técnica* de la corriente de la conciencia en grado considerable resulten, una vez analizadas, narraciones que tienen como argumento

esencial las conciencias de uno o más personajes; es decir, que la conciencia descrita hace las veces de pantalla sobre la cual se proyecta el material que aparece en la novela.

"Conciencia" no debe confundirse con otras palabras que denotan actividades mentales más restringidas, tales como "inteligencia" o "memoria". En sus airados comentarios —por otra parte justificados—, los eruditos sicólogos deploran el uso del término por los legos en la materia. Uno de ellos escribe: "se ha dicho que ningún término filosófico es a la vez tan popular y tan carente de significado concreto como el de "conciencia", y con el uso vulgar, se le han atribuido a esta palabra más implicaciones metafísicas que a otra alguna"[3]. Los aspectos que vamos a examinar aquí son verdaderamente importantes, pues han contribuido poderosamente a la formación de tal confusionismo. Ya que nuestro trabajo va destinado a personas profanas en sicología, utilizaremos un lenguaje también profano. Pues, naturalmente, los escritores de la corriente de la conciencia no han definido tal expresión. Somos nosotros, los lectores que se la atribuimos, quienes debemos intentar una explicación.

La conciencia se refiere al desarrollo completo de la reflexión mental, desde los niveles anteriores a la conciencia misma hasta los más superiores de la razón, pasando por los diferentes estratos mentales e incluyendo el más alto de ellos, el del conocimiento racional comunicable[4]. De este último es del que generalmente se ocupa la novela sicológica. Y de ésta difiere la de la corriente de la conciencia precisamente en que trata de aquellos niveles anteriores a la verbalización racional: los niveles al margen de la reflexión.

En cuanto a lo que concierne a la corriente de la conciencia, no viene al caso tratar de establecer categorías definidas de los múltiples niveles del conocimiento. Un intento semejante exigiría respuestas a graves problemas de tipo metafísico, y plantearía serias preguntas acerca de los conceptos sicológicos y las intenciones estéticas de los autores correspondientes, preguntas a que ni los epistemólogos, ni los sicólogos, ni los historiadores de la literatura han sido capaces de responder satisfactoriamente hasta este momento. Será conveniente, pues, si queremos llevar a cabo un análisis de la novela de la corriente de la conciencia, dar por sentado que existen diferentes niveles de conocimiento desde el más bajo, el inmediatamente superior al más absoluto vacío mental, al más alto, representado por la comunicación verbal o de cualquier otro tipo. "Bajo" y "alto" indican simplemente diversos grados de ordenación racional. Igualmente podrían usarse para designar esos grados los adjetivos "confuso" y "claro". Dos grados de conocimiento pueden distinguirse, sin embargo muy fácilmente: el "nivel de la palabra" y el "nivel anterior a la palabra". Hay un momento en que ambos se cruzan, pero en general la distinción es clara. El nivel anterior a la palabra, (que es el que vamos a encontrar en la mayor parte de las novelas objeto de este estudio, al contrario que el nivel de la palabra hablada o escrita,) no supone forma alguna de comunicación. Esta es su característica más destacada. En resumen, los niveles de conciencia anteriores a la palabra no aparecen censurados, controlados ni ordenados lógicamente. Por lo tanto, entenderemos por "conciencia" la totalidad del terreno en que se dan los procesos mentales, incluyendo especialmente los niveles anteriores a la palabra. Usaré el término "sique" como sinónimo de "conciencia"; en ocasiones "mente" me servirá para idéntico propósito. Resulta conveniente utilizar estos sinónimos a pesar de que las cualidades evocativas que poseen dificulten su empleo, pues se prestan bien a la formación de adjetivos y adverbios.

De ahí que "conciencia" no deba confundirse con "inteligencia", "memoria", o cualquier otro término de significado más limitado. Henry James ha escrito novelas que revelan procesos sicológicos en las que se mantiene un punto de vista único, de modo que se presenta toda la narración a través de la inteligencia de un personaje. Pero este tipo de obras, por no tratar en absoluto de los niveles de conciencia anteriores a la palabra, no pueden considerarse, de acuerdo con mi definición, como novelas de la corriente de la conciencia. Marcel Proust ha escrito una narración ya clásica que se cita a menudo como ejemplo de novela de la corriente de la conciencia[5], pero *A la recherche du temps perdu* trata solamente de la capacidad evocadora de la conciencia. Proust vuelve a capturar deliberadamente el pasado para establecer una comunicación; de ahí que el resultado no sea una novela de corriente de la conciencia. Imaginemos la conciencia como

si ésta tuviera la forma de un *iceberg*, pero pensemos en el *iceberg* entero y no sólo en la porción relativamente pequeña que aparece sobre el agua. La novela de la corriente de la conciencia trata, de acuerdo con esta comparación, de lo que se oculta bajo la superficie.

Partiendo de este concepto de conciencia podemos definir la novela de que tratamos como un tipo de quehacer literario interesado en la exploración de los niveles de la conciencia anteriores a la palabra, con la intención fundamental de revelar el ser síquico de los personajes.

Cuando se estudian algunas de las novelas que pertenecen a este género, se ve muy pronto que las técnicas por medio de las cuales se manejan los temas y se presentan los personajes son muy diferentes en cada una de las obras. Desde luego puede decirse que no hay una técnica de la corriente de la conciencia propiamente dicha. Lo que sí hay es una serie de técnicas muy diversas que se utilizan con el mismo propósito.

La mente consciente de sí misma

Es un error bastante extendido creer que muchas novelas modernas y en especial las que generalmente se consideran como de la corriente de la conciencia, se basan, en buena medida, en unos símbolos determinados que representan unas confusiones también determinadas. El error proviene fundamentalmente de considerar todo lo "interno" o "subjetivo" de la caracterización de un personaje como una fantasía notoria, o, en el mejor de los casos, como un intento sicoanalítico[6]. De esta confusión inicial se derivan muchas interpretaciones y juicios equivocados, particularmente en lo que se refiere a las más importantes novelas del siglo xx. Aludo a novelas subjetivas tales como *Ulysses*, *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, y *The Sound and the Fury*. Estas obras pueden considerarse como pertenecientes al género de la corriente de la conciencia siempre que sepamos lo que este término significa. En realidad, y al menos hasta el momento, casi nunca lo sabemos.

A menos que identifiquemos "corriente de la conciencia" con "percepción íntima", no podemos considerar dentro de tal categoría a todas las novelas que así han sido clasificadas.

Es, sin embargo, evidente que no es esto lo que se ha querido decir cuando se las ha catalogado y archivado bajo el mismo rótulo. Tampoco es eso lo que quería decir William James cuando acuñó el término. James estaba formulando una teoría sicológica y había descubierto que "los recuerdos, los pensamientos y los sentimientos existen fuera de la conciencia primaria"; y más aún, que se nos presentan no encadenados, sino como una corriente, un fluir[7]. Quien aplicó por primera vez la frase a la novela lo hizo acertadamente sólo si pensaba en un *método* de representar la "percepción íntima". Lo que ha ocurrido en realidad es que la expresión *monologue intérieur* se ha traducido torpemente al inglés. Sin embargo, hay una verdad evidente, y es que los métodos de las novelas en que se utiliza este recurso son muy varios, y que existen muchas otras novelas en que se usa el monólogo interior y que nadie clasificaría seriamente como de la corriente de la conciencia; así *Moby Dick*, *Les Faux Monnayeurs* y *Of Time and the River*. La corriente de la conciencia no es, pues, sinónimo de monólogo interior. No debe designar un método ni una técnica determinada, aunque probablemente con tal propósito comenzó a ser utilizada. Podemos conjeturar con cierta seguridad que un término tan poco concreto y vago fue como una boya indicadora para aquellos bienintencionados críticos que habían perdido su norte. La asociación del término con la sicología, por otro lado natural e históricamente correcta, sumada a la gran importancia de la corriente sicoanalítica en el pensamiento del siglo xx, ha tenido como resultado que todas esas novelas que podrían relacionarse en forma imprecisa con la también imprecisa frase "corriente de la conciencia", posean un fuerte sabor vienés.

La palabra "corriente" no precisa nuestra inmediata atención, ya que la representación del fluir de la conciencia es por entero —si aceptamos que la conciencia fluye— un problema de técnica. Lo que hemos de hacer es estudiar la palabra "conciencia" e intentar una formulación de lo que, para diferentes escritores, es el significado último de lo que en ella se contiene. Es, en suma, un problema sicológico y filosófico. La literatura de la corriente de la conciencia es literatura sicológica, pero debe estudiarse a ese nivel en el

que la sicología se confunde con la epistemología. Inmediatamente se nos plantea la siguiente pregunta: ¿qué se encierra en la conciencia? Y después, ¿qué hay en la conciencia según la investigación filosófica y sicológica y qué según la han representado los novelistas en cuestión? Se trata de preguntas que pueden excluirse mutuamente; son, sin duda, muy diferentes. La pregunta apropiada, pues, para este estudio ha de ser de tipo fenomenológico: ¿qué se encierra en la conciencia, en el sentido de qué había en la conciencia de los novelistas que la han expresado? Toda respuesta habrá de tener en cuenta el posible alcance de la sensitividad e imaginación de un escritor creativo. Y ninguna respuesta exige comprobación si no va más allá de esta afirmación: la hay en Virginia Woolf; la hay en James Joyce. Debemos recordar, en primer lugar, que estamos intentando clarificar un término literario, y, después, que estamos intentando determinar de qué forma la descripción de los estados interiores enriquece el arte narrativo.

El tratar de crear una conciencia humana en la novela constituye un intento moderno de analizar la naturaleza del hombre. La mayoría de nosotros nos convenceremos ahora de que éste puede ser el comienzo de la más importante de todas las funciones intelectuales. Viene en apoyo nuestro, por ejemplo, la siguiente frase de Henry James: "la experiencia no es nunca ni limitada ni completa", quien continúa identificando "cámara de la conciencia" con "cámara de la experiencia".[8] La conciencia, por lo tanto es *dónde* estamos conscientes de la experiencia humana. Y esto es suficiente para el novelista. Este, colectivamente, no desprecia nada: sensaciones y recuerdos, sentimientos y concepciones, fantasías e imaginaciones, y aquellos fenómenos, muy poco filosóficos pero siempre inevitables, que llamamos intuiciones, visiones y adivinaciones. Estos últimos términos, que a diferencia de los precedentes suelen desconcertar al epistemólogo, no siempre se clasifican bajo la etiqueta de "vida mental". Precisamente por esta razón es importante ponerlos aquí de relieve. El "conocimiento" humano que se deriva no de la actividad "mental" sino de la vida "espiritual", es asunto de los novelistas, si no de los sicólogos. Por lo tanto, en lo que se

refiere a los escritores del siglo xx, el conocimiento, considerado como una categoría de la conciencia, debe incluir intuiciones, visiones y, ocasionalmente, incluso lo oculto.

Podemos, pues, concluir, gracias al método inductivo, que la región vital que atañe a la literatura de la corriente de la conciencia es la experiencia mental y espiritual, el qué y el cómo de la misma. El qué incluye las categorías de las experiencias mentales: sensaciones, recuerdos, imaginaciones, concepciones e intuiciones. El cómo incluye las simbolizaciones, los sentimientos y los procesos asociativos. A menudo es imposible separar el qué del cómo. Así, ¿es la memoria parte del contenido mental o es un proceso mental? Distinciones tan apuradas no son, desde luego, asunto de los novelistas en cuanto tales. Su objeto, si escriben novelas de la corriente de la conciencia, consiste en ampliar el arte narrativo describiendo los estados interiores de sus personajes.

El problema de la descripción del personaje es fundamental en la novela de la corriente de la conciencia. La superioridad y, por lo tanto, la mejor justificación de este tipo de novela, reside en su capacidad de presentar al personaje de manera más exacta y realista. En la obra de James Joyce, Virginia Woolf y Dorothy Richardson, y, en menor medida, en la de William Faulkner, se adivina el modelo del *roman expérimental*. Pero hay una diferencia, y enorme, entre Zola y Dreiser, por ejemplo —dos autores que intentaron una especie de método de laboratorio para la novela—, y los escritores de la corriente de la conciencia. Esta diferencia se evidencia en la diversidad del tema, que en los primeros es el motivo y la acción (hombre externo), y en los últimos la existencia síquica y funcional (hombre interno). La diferencia se revela también en el pensamiento sicológico y filosófico que aparece como fondo. Sicológicamente, se trata de la distinción entre conceptos "behaviorísticos" y sicoanalíticos; filosóficamente, entre un materialismo en su sentido más amplio y un existencialismo generalizado. En resumen, la diferencia reside en la preocupación por lo que el hombre hace y la preocupación por lo que el hombre es.

Dejo a un lado las posibles relaciones de la literatura de la corriente de la conciencia con lo freudiano y lo existencial.

Todos los autores que han cultivado este género conocían indudablemente, en mayor o menor grado, las teorías sicoanalíticas, y con el recrudecimiento del personalismo en el siglo XX han sido influidos directa o indirectamente por ellas. Con mayor seguridad aun podemos decir que esos escritores sufrieron la influencia de los conceptos más generales de una "nueva sicología" y una "nueva filosofía", etiqueta confusa que designa a todo el pensamiento postbehaviorista y no positivista, incluyendo cualquier filosofía o sicología que ponga de relieve la vida interior mental y emocional del hombre (como la sicología de la *Gestalt*, la sicología sicoanalítica, las ideas bergsonianas de *durée* y *élan vital*, el misticismo religioso, mucho de la lógica simbólica, el existencialismo cristiano, etc.). Es este trasfondo de conocimientos lo que pone de relieve la gran diferencia que existe entre los temas de Zola y los de Joyce; entre los de Balzac y los de Dorothy Richardson. Pero como novelistas, todos ellos se han preocupado del problema de la caracterización de los personajes. El naturalismo está presente en la obra de todos los autores citados, pero existe un contraste determinado por la diferencia de enfoque sicológico. En suma, los escritores de la corriente de la conciencia han intentado, al igual que los naturalistas, describir la vida con precisión, pero al contrario que éstos, lo que les interesaba era la vida síquica del individuo.

Al estudiar los autores más significativos de la corriente de la conciencia para descubrir sus diversas evaluaciones de la percepción íntima, debemos hacernos dos importantes preguntas: ¿qué puede conseguirse al presentar al personaje tal como éste existe síquicamente?, ¿de qué forma el arte narrativo se ha enriquecido con la descripción de estados interiores? En las siguientes páginas trataremos de encontrar una respuesta a estas preguntas.

Impresiones y visiones

Al contrario que la mayor parte de los iniciadores de un género artístico, el pionero de la corriente de la conciencia en el siglo XX continúa siendo el menos conocido de los escritores

importantes dentro de la misma. Es el precio que un escritor, incluso un escritor experimental, paga por pecar de monotonía. Los lectores pueden, justificadamente, olvidar a Dorothy Richardson, pero no así quien comprenda el desarrollo de la novelística de nuestro siglo. Dorothy Richardson inventó —bajo la influencia de Henry James y Joseph Conrad— la descripción novelística del fluir de la conciencia. A veces brillante, y siempre sensible a las sutilezas de la función mental, acabó perdiéndose al fin en el desbordante, informe e inacabable diluvio del detallismo realista.

Es difícil comprender sus intenciones. Ella misma las expone en el interesante prólogo de *Pilgrimage*:

"... la presente autora, proponiéndose escribir una novela y buscando un modelo contemporáneo, se encontró con el dilema de tener que elegir entre seguir uno de los caminos marcados o intentar llevar a cabo una contrapartida femenina del realismo masculino imperante. Al elegir la segunda de esas posibilidades, tuvo que dejar a un lado, impelida por un descontento que se produjo sin causa aparente, una considerable cantidad de páginas ya escritas. Dándose cuenta, conforme escribía, de la gradual desaparición de las preocupaciones iniciales que por un momento habían movido su pluma, y de la sustitución de tales preocupaciones *por algo extraño que tomando la forma de la realidad contemplada cobraba por primera vez pleno significado para ella, dando así la razón, aparentemente, a aquellos que dicen que el escribir constituye el medio más seguro para descubrir la verdad acerca de los pensamientos y creencias de uno mismo,* se sintió al propio tiempo progresivamente atormentada no sólo por la idea del fracaso de esta realidad ahora tan independientemente manifestada y que había de aparecer adecuadamente expresada en el contexto de la novela, sino también porque esa realidad había demostrado tener cien caras, cada una de las cuales, en el momento en que se sentía atrapada en la red de la narración directa, llamaba a todas las otras noventa y nueve para destruir el intento hecho por la autora"[9].

Lo subrayado es mío, y pone de relieve lo que un lector saca en claro de *Pilgrimage.* Se trata de una autobiografía síquica, lo que significa que al lector le resulta casi imposible entusiasmarse con la obra o comprender la importancia de sus implicaciones. Se le hace difícil hallar en ella un microcosmos o un *exemplum.* Sí puede haber, hasta cierto punto, un interés universal en observar cómo funciona una mente sensible pero muy limitada, así como en averiguar de qué forma ésta clasifica y rechaza; puede haber interés, incluso, en saber cuánta monotonía encuentra una mente en el mundo, pero es evidente que tal interés no puede durar a lo largo de doce volúmenes. La única posibilidad que le quedaba a la autora era desvelar algunos de los misterios de la vida síquica, describir ésta como una zona desde la cual pudiera explicarse algo del mundo exterior. Pero no lo hizo. No investigó el mundo de la conciencia a un nivel lo suficientemente profundo.

Dos interpretaciones de *Pilgrimage* han sugerido un significado temático de la obra. John Cowper Powys, el más convincente admirador de Dorothy Richardson, justifica la novela por ofrecer un punto de vista femenino de la vida, lo que para Powys es valioso por sí mismo, y necesario para complementar la imagen masculina de las cosas[10]. La propia Dorothy Richardson, evidentemente, creía lo mismo. Ella misma dice, recordemos, que comenzó a escribir para "intentar llevar a cabo una contrapartida femenina del realismo masculino imperante". Desgraciadamente, la dicotomía entre los puntos de vista masculino y femenino es demasiado tenue, si no totalmente inadecuada, para llevar a cabo un análisis profundo. Aun admitiendo una posible diferencia de conjunto entre esos dos tipos de actitud, los problemas básicos y las situaciones vitales (y por lo tanto las artísticas) no son ni masculinas ni femeninas, sino simplemente humanas. ¡Podría llegar a decirse incluso que Faulkner escribe para presentar una contrapartida sicopática del realismo normal! Faulkner goza, sin duda, de un don especial —que conviene tener en cuenta— para presentar la vida desde el punto de vista de una persona anormal, y, de la misma forma, hay ciertos valores inherentes al hecho de presentar la vida desde el punto de vista femenino, pero tales valores no pueden darse en el vacío. La novedad no es justificable por sí misma. Al menos, es difícilmente justificable en la literatura seria. Otro crítico, Joseph Warren Beach, piensa que *Pilgrimage* constituye la historia de un anhelo. Cree que lo esencial de la novela reside en la continua búsqueda por parte de Miriam de un simbólico "jardín florido", y que la protagonista peregrina "hacia un santuario inalcanzable, entrevisto aquí y allá, y de nuevo perdido". Esta teoría es fácilmente admisible y proporciona una importante justificación a la novela, pero como el mismo Beach insinúa, ¡qué digresiva, qué vaga y qué prolija![11].

Dorothy Richardson es más digna de admiración como iniciadora de un método novelístico que como afortunada creadora narrativa. Existen indicios de que su ímpetu creador se basaba en una fiebre innovadora, ya que los capítulos iniciales de *Pilgrimage* fueron "escritos bajo la sensación de caminar por un sendero recién abierto, una aventura tan inesperada y a veces tan gozosa que produce un vehemente deseo de participar en ella"[12]. Al escribir "participar" la autora se refiere a los "lectores", pero sospecho que su llamamiento es siempre ignorado por el público. Sin embargo, como reconoce también Dorothy Richardson en su prólogo, se produce otro tipo de participación: "La solitaria senda, mientras tanto, se había trasformado en un animado camino. Entre los que habían entrado en él al mismo tiempo, destacaban con nitidez dos personajes. Era el primero una mujer, montada en corcel magníficamente enjaezado; el otro, un hombre que, mientras caminaba con sus ojos devotamente entornados, labraba una rica vestidura de palabras nuevas, con la cual cubrir el antiguo y oscuro tejido de su ensimismamiento". Podemos suponer que la mujer es Virginia Woolf; el hombre, descrito sin duda más apropiadamente, es James Joyce.

No es difícil determinar por qué estos dos últimos autores utilizaron los métodos de la corriente de la conciencia. Virginia Woolf es harto elocuente al hacer crítica literaria, y la clave de sus propósitos como novelista se halla en sus ensayos. Menos elocuentes, aunque terminantes, aparecen sus propósitos según otros críticos, en parte a causa de que ella misma les da la clave y, en parte, porque revela lúcidamente

en sus relatos aquello que le preocupa. Puesto que los aciertos de Virginia Woolf han sido tan cumplidamente analizados[13] será suficiente resumirlos aquí con el fin de dar una respuesta clara a la pregunta que se nos plantea: ¿con qué propósito utiliza esta escritora la corriente de la conciencia?

Contestemos de inmediato a tal pregunta y veamos después de qué forma hemos llegado a esa conclusión. Virginia Woolf quiso formular las posibilidades y los procesos de percepción íntima de la verdad, una verdad que ella misma reconoció ser inexpresable; por lo tanto, únicamente a un nivel no expresado de la mente podía hallar en funcionamiento ese proceso. Esto es así, al menos, en tres de sus novelas de la corriente de la conciencia. Las dos primeras, *Mrs. Dalloway* y *To the Lighthouse,* pueden estudiarse juntas, ya que ambas ilustran de manera ligeramente distinta el mismo hecho. *The Waves* ofrece una aproximación diferente.

Clarissa Dalloway, Mrs. Ramsay y Lily Briscoe experimentan ciertos momentos de revelación. No se trata de místicas disciplinadas que se han preparado para llegar a experimentar tales revelaciones; su creadora ha pensado que lo más importante en la vida humana es la búsqueda constante de significado e identificación que lleva a cabo el individuo. La realización total de los personajes tiene lugar, por lo tanto, cuando Virginia Woolf considera que se hallan dispuestos para la revelación. Sus novelas no son sino una relación de los preparativos para la percepción final. Esos preparativos aparecen en forma de fugaces profundizaciones en los otros personajes y de síntesis de símbolos personales del presente y el pasado.

Sabemos, gracias a los ensayos de Virginia Woolf, que la novelista creía que lo que desea expresar el artista es su visión personal de la realidad, de aquello que la vida, subjetivamente, sea. Pensaba que la búsqueda de la realidad no tiene nada que ver con la acción dramática externa. "Examinemos una mente normal en un día normal", dice, y añade: "la vida es. . . un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el comienzo de la conciencia hasta el final. ¿No será la misión del novelista expresar este espíritu vario, desconocido e ilimitado. . .?"[14]

Por lo tanto, pensaba Virginia Woolf, esta búsqueda constituye una actividad síquica y una preocupación para casi todos los seres humanos. El único problema radica en que la mayor parte de los hombres no saben de esta actividad síquica, tan profundamente hundida se halla en sus conciencias. Esta es una de las razones por las que Virginia Woolf elige personajes extraordinariamente sensitivos, cuyas siques pueden dedicarse, al menos ocasionalmente, a semejante búsqueda. Y esta es la razón, especialmente, por la cual ha elegido el medio de la corriente de la conciencia para su más acabada presentación del tema.

Por analogía, podemos calificar de mística a la Virginia Woolf autora de esas dos novelas. Es una mística en cuanto que se interesa en la búsqueda unitiva que llevan a cabo sus personajes. El *clímax* de *Mrs. Dalloway* sugiere el anhelo místico de una identificación cósmica. Y, ¿qué más cerca de la visión mística de la luz que el momento crucial de la revelación de Lily Briscoe en *To the Lighthouse*? Su método consiste en presentar las impresiones síquicas para llegar paso a paso al momento de la iluminación; selecciona estas impresiones escalonadamente, con el objeto de alcanzar la cumbre. No le interesan las trivialidades indiferenciadas que inciden en el subconsciente; es el acontecimiento engañoso lo que tiene sentido y lo que lleva en sí el germen de la percepción última.

En *The Waves* encontramos un tipo diferente de búsqueda. En esta novela no aparece el deseo místico de identidad y esencia subjetiva; se trata de una presentación literaria del análisis sicológico en su forma más pura. No del sicoanálisis, quede bien claro. Se presenta en esta obra la vida síquica espontánea; se trata de rastrear el desarrollo de la existencia síquica. El método consiste tanto en la presentación de observaciones libres que unos personajes hacen de otros como en la caracterización sicológica que hacen de sí mismos. Todo ello son aspectos de una misma cosa: "los rayos X de la intuición", como dice Bernard Blackstone.

Esta anatomía síquica no constituye, sin embargo, un mero análisis. Hay en ella tanta sensitividad impresionista en cuanto al color, sonido y forma como en las anteriores novelas de Virginia Woolf. Los soliloquios formales están muy cerca de lo poético debido a su calidad de intensidad, su dependencia

del ritmo y su exacta dicción. Es la obra más elocuente de una novelista ya de por sí elocuente. Y es también la que menos capacidad de comunicación posee, pues el personal sentido de lo significante que tiene la autora queda confinado a los personajes, que no son sino individuos, y nunca puede integrarse en símbolos universales. La realidad es la meta de esta novela, meta que ha sido alcanzada, pero falta el rico significado simbólico de los personajes de las dos citadas narraciones anteriores. Por mucho que podamos admirar *The Waves* y disfrutar con su lectura, nos vemos poco menos que obligados a reconocer con David Daiches que se trata de una obra sobrecargada de técnica.

Sátiras e ironías

Un autor a quien se le ha achacado aun más a menudo arrastrar el mismo lastre artístico es James Joyce. En la literatura creativa el fin justifica los medios y Joyce ha contribuido poderosamente a revitalizar la novela. No me propongo determinar cuál es el propósito último de *Ulysses*. A causa de los numerosos volúmenes que se han escrito con el fin de explicar las intenciones de Joyce, podemos caer en la tentación de formular un juicio precipitado sobre su obra. Pero debo al menos indicar un importante acierto del *Ulysses* de Joyce, básico para su propósito, y que está relacionado en gran medida con las técnicas de la corriente de la conciencia: me refiero al extraordinario grado de objetividad que alcanza. Joyce, más que cualquier otro novelista, consigue lo que Joseph Warren Beach llama la "inmediatez dramática". En *Portrait of the Artist as a Young Man*, Joyce, por medio de su personaje Stephen, explica su teoría de la evolución de la forma artistica al afirmar que "la personalidad del artista, que comienza siendo un lamento, una modulación o un estado de ánimo y se trasforma después en narración fluida y ondulante, termina por purificarse hasta huir de la existencia, por impersonalizarse, por decirlo así. La imagen estética en su forma dramática consiste en la vida purificada en la imaginación humana y proyectada desde ella. El misterio de lo estético, así como el de la creación material, se han realizado.

El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, detrás, más allá o por encima, invisible, fuera de la existencia, indiferente, mirándose las uñas"[15]. El autor aparece casi "fuera de la existencia" en *Ulysses*. ¿Por qué Joyce insiste tanto en liberar a su obra de toda relación con el autor? Como mera hazaña no sería más que un *tour de force*. El propósito de este importante logro es hacer sentir al lector que se halla en contacto directo con la vida descrita en el libro. Hay un método para llevar a cabo lo que Joyce quiere hacer, y no es otro que el de presentar la vida tal como es, sin prejuicios ni evaluaciones directas. Este es el propósito de los autores realistas y naturalistas. Los pensamientos y acciones de los personajes están ahí, como creados por un autor invisible e indiferente. Debemos aceptarlos, pues existen.

Si lo que Joyce ha conseguido es, por lo tanto, lo que ya habían logrado los buenos escritores realistas, ¿cuál es su propósito? ¿Qué visión de la vida puede trasmitir al impersonalizar su creación utilizando los monólogos interiores directos de sus personajes? He aquí la respuesta, que va a constituir, precisamente, el punto de partida de una futura evaluación de *Ulysses:* para Joyce, la existencia es una comedia, y el hombre ha de ser satirizado suave, no amargamente, por el incongruente y penoso papel central que en ella representa. El distanciamiento objetivo del autor trabajando, como lo hace especialmente en *Ulysses*, al nivel de los ensueños e ilusiones mentales del hombre, muestra la pequeñez humana, la enorme disparidad existente entre sus ideales y la realidad, así como el prosaismo de la mayor parte de las cosas que él considera extraordinarias. Los métodos de Joyce señalan que el modelo de la *Odisea* es un medio para poner al mismo nivel lo heroico y lo vulgar, y que el indiferenciado monólogo interior sirve para equiparar lo trivial con lo profundo. La vida es descrita por Joyce con tanto detalle que no hay posibilidad de que destaque valor alguno. La presenta con sus defectos y contradicciones, y el resultado no es otro que el de la sátira. Unicamente dentro de la corriente de la conciencia puede conseguirse la objetividad necesaria para que parezca convenientemente realista, ya que el *pathos* reside en que el *hombre* se cree extraordinario y heroico, no en que Joyce piense que es digno de lástima.

Lo esencial de la obra de Joyce es lo cómico y lo satírico. No es ni un bufón ni un hombre chistoso. En conjunto la novela no es, en modo alguno, una burla: sus ecos son demasiado trascendentales y presenta un concepto de la vida síquica humana demasiado verosímil. Es claro, sin embargo que *Ulysses* constituye, fundamentalmente, un comentario satírico de la vida del hombre moderno. Joyce nunca hubiera podido hacerlo convincentemente con otro tema que no hubiese sido el de la vida humana al nivel de la conciencia, allí donde lo ideal puede ser alcanzado incluso por ese hombre vulgar que es Leopold Bloom, cuyos actos o pensamientos mostrarán al lector a renglón seguido cuán lejos se halla en realidad de conseguirlo [16].

El único escritor, además de Joyce, que utiliza eficazmente esta ventaja natural para la sátira en la descripción de la sique humana es William Faulkner. Pero con una diferencia: aunque éste hace un generoso uso de elementos cómicos, no es un autor de comedias, ni siquiera de una "divina comedia". Sus sátiras son, como las del Hardy de *Jude the Obscure* y de sus poemas, irremediablemente trágicas. Y también más profundas que las de Joyce. Podemos explicar este hecho considerando a Faulkner como un escritor de la corriente de la conciencia que combina las ideas que sobre la vida tienen Virginia Woolf y James Joyce. Las de Faulkner no son idénticas a las de éstos, pero su apariencia es semejante. Sus personajes buscan una revelación, y su búsqueda es fundamentalmente irónica.

Puesto que se han publicado relativamente pocos estudios sobre Faulkner, será preciso detenernos más minuciosamente en su obra que en el caso de otros escritores. Es tentador embarcarse en un prolijo análisis, pero intentaremos concentrarnos contestando a la pregunta que constituye la razón fundamental del presente trabajo: ¿por qué ha decidido Faulkner ocuparse en *The Sound and the Fury* y en *As I Lay Dying* de los procesos síquicos? Un crítico ha dicho que Faulkner, en la segunda de las novelas citadas, que estudiaremos en primer lugar, intentaba representar la idea freudiana del mecanismo de los sueños, y que, consecuentemente, trataba de las manifestaciones inconscientes de la

libido [17]. Si esto es así, tal obra pasaría a formar parte, automáticamente y sin duda ninguna, del género de la corriente de la conciencia, en el caso de que esto pudiese dar como resultado una obra de arte. Otro crítico decide que puesto que el episodio de Benjy tiene lugar durante un domingo de Pascua, tal personaje es un símbolo de Cristo, etc., lo cual nos lleva a no sé qué peregrino terreno [18]. Tales interpretaciones pueden ser descartadas sin dificultad, ya que implican esas herejías deshumanizadoras que, sin duda, Faulkner odia por encima de todo. Otros tres críticos, mucho más convincentes y sensatos, coinciden en la idea básica de que toda la obra de Faulkner es una dramatización, en términos del mito, de un conflicto social entre el sentido de las responsabilidades éticas del humanismo tradicional y la amoralidad del naturalismo moderno (animalismo) en Faulkner, en el sur de Estados Unidos y, por extensión —supongo— universalmente [19].

Si partimos de esta idea como base para interpretar *The Sound and the Fury,* comprenderemos que la novela es un capítulo más de la historia del colapso del humanismo de la familia Sartoris (aquí Compson) en un mundo dominado por el animalismo que caracteriza a los Snopes. El principal personaje-símbolo del código moral de los Sartoris-Compson es Quentin III, quien se suicida; el símbolo del código moral de los Snopes es Jason IV (un Sartoris-Compson, en realidad), que se derrumba totalmente cuando acepta la moral de los Snopes. Los otros personajes representan, simbólicamente, diversas etapas en la degeneración de la moral de los Sartoris-Compson, o en la huida de ella: Benjy por la anormalidad hereditaria, Candace por la amoralidad sexual, Mr. Compson, por la retórica y el alcohol, Mrs. Compson, por la invalidez, Mauri, por el alcohol y la abulia. El conflicto fundamental, por lo tanto, se plantea en Quentin y Jason, protagonistas, respectivamente, de la segunda y tercera partes de la novela. Pero la parte primera se centra en torno a Benjy, pues es éste quien, por tratarse de un anormal, es capaz de presentar la necesaria explicación no solamente en sus términos más escuetamente trágicos, sino también expresarlos por medio de símbolos, pues por proceder de una mente

enferma son apropiadamente generales en su significado y, por lo tanto, flexibles. Debe recordarse también que Faulkner consideraba que la anormalidad podía ser un camino por el cual un Sartoris-Compson escapase del rigor ético de un código moral basado en el esfuerzo intelectual y volitivo. El papel de Benjy, pues, es doble: consiste en reflejar un aspecto de la degeneración de los Compson y en presentar los términos del conflicto fundamental con los símbolos elementales y poderosos de que un idiota dispone.

El conflicto gira en torno a Quentin. Así, el episodio central de la novela, que a él se refiere, es el crucial. Quentin está decidido a mantener las tradiciones humanistas de los Sartoris-Compson ateniéndose al honor de estos últimos. Está obsesionado con su hermana Candace, quien con su libertinaje sexual ha caído en el snopesismo, pero Quentin no puede aceptar este hecho, pues para él el honor de su hermana simboliza el ya mortecino de los Compson. Se convence a sí mismo de haber violado la castidad de Candace, convicción irrelevante en última instancia, pues nadie le cree. Finalmente, ha de aceptar su derrota y reconocer asimismo la de la familia. Incapaz de soportar esto, escapa también, por medio del suicidio.

El método de Faulkner consiste en plantear la lucha de Quentin en forma de un conflicto síquico, pues es en un estado mental anterior a la palabra donde tiene lugar su verdadera derrota: su conciencia le aniquila. Puede escapar a todo (marcha a Harvard y es un caballero), excepto a la verdad. Pretende incluso escapar a su conocimiento del mundo real (arranca las manecillas de su reloj; intenta sustituir a su hermana por una joven italiana), pero la única forma de hacerlo es quitándose la vida. Pues en cierto y muy importante sentido, el antagonista de Quentin no es otro que su propia conciencia.

Bastaría afirmar que la superioridad que el método de la corriente de la conciencia proporciona a esta novela se explica por medio del papel fundamental que la misma conciencia representa en ella. Sin embargo podemos subrayar aquí la especial cualidad que tiene la novela de la corriente de la conciencia al presentar símbolos como sustitutos de ideas racionalmente formuladas. Esto puede verse en las partes de *The Sound and the Fury* dedicadas a Benjy y Quentin. Las dos formas de aberración mental que aparecen se revelan por medio de imágenes y símbolos. Por aparecer como directamente procedentes de un estado premeditativo de la actividad consciente, son más convincentes y producen un mayor impacto. Los tres símbolos que para Benjy significan todo (el fuego, la pradera y Candace) aparecen tan frecuentemente, que llegan a dominar no sólo la conciencia del personaje, sino también la del lector. Y sin embargo, esta repetición parece naturalísima por proceder de una mente tan elemental como la de Benjy. En el caso de Quentin, aunque no existe tal simplicidad mental, sus obsesiones tienden a producir idéntico efecto. Aquí el significado de la imagen del perfume de la madreselva; el símbolo del anuncio de la boda y todos los restantes, adquieren mayor importancia por el simple hecho de la frecuente repetición, ya que ésta es totalmente natural en una mente obsesionada.

De forma más inmediata, el uso de la técnica de la corriente de la conciencia resulta apropiado dado el problema fundamental que se plantea: el describir un anormal o un obseso con cierta objetividad. Faulkner, entre otros, ha hecho lo mismo utilizando otras técnicas (en *The Hamlet, Wild Palms*, etc.), pero no ha conseguido nunca el distanciamiento objetivo necesario para no caer en lo grotesco o en la farsa, excepto en sus novelas de la corriente de la conciencia.

Otro resultado alcanzado por Faulkner es el contraste de no usar las técnicas de la corriente de la conciencia en los dos últimos episodios de la novela, aquellos que tratan de Jason. Aquí las técnicas utilizadas son el soliloquio y la narración convencional por un autor omnisciente, con escasa presencia de pensamientos no hablados. Lo que significa este cambio de técnica es que la aceptación del mundo amoral de los Snopes por parte de Jason es total, invade toda su vida mental; por lo tanto, al nivel de lo síquico, en el cual se ha desarrollado la novela, Jason no encuentra problemas. Sus conflictos se producen exclusivamente en el mundo material de las cosas y los actos, no en el ideal de los pensamientos.

A primera vista parece que así son también los personajes

de la otra novela faulkneriana de la corriente de la conciencia, *As I Lay Dying*. Los miserables e ignorantes campesinos que aparecen aquí no pertenecen a la misma categoría que los Snopes, a pesar de que participan de algunas de sus características, tales como la hipocresía, la promiscuidad sexual y la avaricia. Un sentido del deber y del honor tan rígido como el de cualquiera de los Sartoris-Compson es lo que motiva la macabra peregrinación para enterrar a la muerta, tema central de la novela. *As I Lay Dying* es, por lo tanto, una obra que se aleja de los cánones faulknerianos. Comparada con el drama de los Snopes-Sartoris, constituye una repetición a pequeña escala, un tema paralelo en tono menor, por decirlo así. No trata ni de los Snopes ni de los Sartoris, pero sí del problema de los códigos éticos. El método implica la presentación del contraste de la vida externa de los Bundren, tan parecida a la de los Snopes (el egoísmo de Anse, la sexualidad de Dewey Dell, etc.), con la rigidez de su sentido interno de lo formal y de las obligaciones morales, semejantes a las de los Sartoris (la fortaleza de Addie, el sentido del deber de Cash, el heroísmo y lealtad de Jewel, etc.). Utilizando el soliloquio para presentar la corriente de la conciencia, queda claramente delimitado este aspecto exterior de los personajes. Su humanismo es primitivo y deformado, pero tan inflexible y moral como el del clan Sartoris, y su animalismo es tan desagradable y perverso como el de los Snopes, pero con un fondo de ignorancia, no de amoralidad.

La narrativa de la corriente de la conciencia es, esencialmente, una proeza técnica. Su éxito depende de recursos técnicos que exceden a los de cualquier otro tipo de novela. Por ello, toda aproximación al género ha de constituir fundamentalmente un estudio del método. Un análisis de los recursos y de la forma adquirirá sentido si tenemos en cuenta que los resultados logrados justifican todo virtuosismo. La corriente de la conciencia no busca la técnica por la técnica. Se basa en la comprensión de la intensidad del drama que se desarrolla en la mente humana.

Hay una escritora que consideró este problema como metafísicamente importante, y a quien su propia predilección por la realidad de las visiones la llevó a exponer la perceptibilidad de que es capaz una mente normal. Para Virginia Woolf, las fugaces pero vitales visiones de la mente humana han de ser expresadas dentro de los propios límites de ésta, y tenía razón, pues solamente ella ha sido capaz de comunicarlas de manera precisa. Otro escritor lo trató como un tema de alta comedia, mas una comedia lastimosa. La penetración de Joyce en la mente humana se complementa con una penetración de no menor intensidad en las acciones externas del hombre. La yuxtaposición de ambas es propia de la comedia, pues el contraste entre las aspiraciones y las realidades humanas constituye para Joyce la sustancia de lo cómico: el resultado es de tal incongruencia que no puede hacer brotar las lágrimas, pero tampoco, si se es hombre de tan poca fe como Joyce, puede producir visiones. Faulkner por su parte consideró el drama bajo uno de sus aspectos: el de la tragedia sangrienta, aunque, en cierto modo, también vio sus aspectos cómicos. Faulkner podría haber dicho: "La mente, la mente tiene montañas", y añadir que el ser humano se precipita generalmente, desde riscos escarpados, a su propia destrucción. La tragedia de estar consciente de una forma de vida próxima a su desaparición, y los fracasados intentos de la mente para arrancar al individuo de una realidad decadente, son los temas de Faulkner. Estos llegan al lector más directamente en las novelas de la corriente de la conciencia, donde el escenario puede ser ese mismo en que se está desarrollando la tragedia.

Tales escritores han aportado al arte narrativo algo de gran importancia: han descubierto para la novela una nueva región de la vida humana. Han añadido el mecanismo mental y la existencia síquica al ya consolidado imperio del motivo y la acción. Han creado una ficción centrada en el núcleo de la experiencia humana, el que, aun cuando no ha sido el espacio habitual dentro del cual se ha movido la novela, tampoco es, como ellos han probado, un terreno inadecuado. Quizá lo más significativo que sobre la sique han demostrado los escritores de la corriente de la conciencia lo han hecho indirectamente: con sus obras nos dicen que la mente humana, especialmente

la del artista, es demasiado compleja e intrincada para ser vaciada en moldes convencionales.

El objeto del resto de mi trabajo consiste en estudiar de qué manera esos autores han sido capaces de volcar el pesado lastre de la conciencia humana en una apropiada prosa narrativa.

Notas

[1] En *The Principles of Psychology* (Nueva York, Henry Holt, 1890), I, 239.

[2] Al menos dos críticos, Frederick Hoffman y Harry Levin, han reconocido esta imprecisa utilización de "corriente de la conciencia". Levin emplea en su lugar la retórica expresión francesa *monologue intérieur*, y aunque lo hace de forma excesivamente genérica, es muy útil para sus propósitos concretos. Debo mucho a Levin por esta distinción básica de los términos en cuestión; cf. su libro *James Joyce: A Critical Introduction* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1941), p. 89.

[3] James Grier Miller, *Unconsciousness* (Nueva York, J. Wiley and Sons, 1942), p. 18.

[4] Cf. los diccionarios de filosofía, especialmente *Philosophisches Wörterbuch*, ed. Heinrich Schmidt (Stuttgart, A. Kröner, 1943, 10ª), y *The Dictionary of Philosophy*, ed. D. D. Runes (Nueva York, The Philosophical Library, 1942). Véase también la clasificación que Frederick J. Hoffman hace de las técnicas de la corriente de la conciencia de acuerdo con cuatro niveles síquicos en *Freudianism and the Literary Mind* (Baton Rouge, Lousiana, Lousiana State University Press, 1945), pp. 126-129.

[5] Así, por ejemplo, Edward Wagenknecht, *Cavalcade of the English Novel From Elizabeth to George* VI (Nueva York, Henry Holt, 1943), p. 505.

[6] Es cierto, desde luego, que se han hecho varios intentos para representar el personaje de una novela en términos sicoanalíticos —especialmente con referencia a las obras de Conrad Aiken *Blue Voyage* y *The Great Circle*—, pero no pasan de lo meramente anecdótico y son, en última instancia, insignificantes.

[7] *The Principles of Psychology*, I, 239.

[8] "Art of Fiction", en *Partial Portraits* (Londres, MacMillan, 1905), p. 388.

[9] *Pilgrimage*, cuatro volúmenes (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1938), I, 10.

[10] En *Dorothy M. Richardson* (Londres, Joiner and Steele, 1931), pp. 8 y ss.

[11] *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (Nueva York, D. Appleton-Century, 1932), pp. 393 y ss.

[12] Prólogo a *Pilgrimage*, p. 10.

[13] Me refiero especialmente a David Daiches, *Virginia Woolf* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1942), Bernard Blackstone, *Virginia Woolf: A Commentary* (Londres, Hogarth Press, 1949), y E. M. Forster, *Virginia Woolf* (Nueva York, Harcourt, Brace, 1942).

[14] "Modern Fiction", en *The Common Reader* (Nueva York, Harcourt, Brace, 1925), p. 212. Otros ensayos donde Virginia Woolf expresa sus ideas

acerca de la realidad y la novela son: "How It Strikes a Contemporary", en *The Common Reader; Mr. Bennet and Mrs. Brown* (Nueva York, Harcourt, Brace, 1924); *A Room of One's Own* (Nueva York, Harcourt, Brace, 1929).

[15]*Viking Portable Joyce* (Nueva York, 1947), p. 481.

[16]Richard Kain, uno de los comentadores de *Ulysses*, trata de los episodios satíricos de la novela con la mayor comprensión: *Fabulous Voyager* (Chicago, University of Chicago Press, 1947), caps. I y XV.

[17]Ruel E. Foster, "Dream as Symbolic Act in Faulkner". *Perspective*, II (1949).

[18]Summer C. Powell, "William Faulkner Celebrates Easter, 1928" *Perspective*, II (1949).

[19]George Marion O'Donnell establece el principio interpretativo en un análisis de la obra de Faulkner, muy útil, si bien apresurado ("Faulkner's Mythology", *Kenyon Review*, I, 1939). El tema ha sido más desarrollado por Malcolm Cowley en su introducción al *Viking Portable Faulkner* (Nueva York, 1946), y modificado subsiguientemente por Robert Penn Warren en dos ensayos aparecidos primeramente en *The New Republic* (1946) y reeditados por William Van O'Connor en *Forms of Modern Fiction* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1948).

II. Las técnicas

"Puede decirse que con herramientas sencillas y materiales primitivos, Fielding llevó a cabo cumplidamente su tarea y Jane Austin todavía mejor, pero ¡comparemos los elementos de que ellos disponían con los nuestros!" (*Virginia Woolf*)

La experimentación técnica ha sido siempre importante en la novela de la corriente de la conciencia. La apropiada descripción de la conciencia ha requerido la invención de nuevas técnicas narrativas o la readaptación de las antiguas. Es indudable que a esto se debe que la técnica de la corriente de la conciencia sea discutida por la crítica literaria, lo cual ha conducido a una confusión inevitable, ya que las técnicas difieren grandemente de una a otra novela. Así nos encontramos ante un dilema cuando nos damos cuenta de que cierta obra literaria utiliza la citada técnica en un momento dado y poco después otra muy diferente, que sigue siendo llamada de la corriente de la conciencia cuando en realidad no tiene nada que ver con ella. En este capítulo trataremos, por lo tanto, de *las técnicas,* y no de la técnica de la corriente de la conciencia. Con el objeto de hacer más clara mi exposición, me valdré de una sencilla clasificación para poner de relieve la existencia de cuatro métodos básicos utilizados para expresar la corriente de la conciencia: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio. Existen, además, varias técnicas especiales con las cuales han experimentado algunos escritores.

Monólogos interiores

Monologue intérieur es una expresión que ha sido confundida frecuentemente con corriente de la conciencia. Se utiliza más correctamente que esta última, ya que se trata de una expresión retórica y relativa, específicamente, a la técnica literaria. Pero también necesita una definición más precisa y una aplicación más limitada si ha de ser un término crítico útil.

Edouard Dujardin, que afirma haber utilizado por primera vez la técnica del monólogo interior en *Les Lauriers sont coupés* (1887), dio una definición de la misma que ha llegado a ser, desgraciadamente, la más conocida y aceptada: "*lo que dice un personaje* en determinado momento con el objeto de introducirnos directamente dentro de su propia vida interior, *sin que el autor intervenga* por medio de explicaciones o comentarios... se diferencia del monólogo tradicional en que su propósito es expresar *los pensamientos más íntimos próximos a lo inconsciente:* formalmente, consiste en frases directas en las que la sintaxis se ha reducido a la mínima expresión. Corresponde, por lo tanto, esencialmente, a *la idea que hoy tenemos de lo que es poesía*"[1]. El subrayado es mío, y su propósito no es otro que el de señalar lo más confuso y, en última instancia, más inexacto de tal definición. En lugar de seguir aceptando ésta como autorizada, me parece más acertado aprovecharnos del paso de dos importantes décadas —importantes para el desarrollo de las técnicas del monólogo interior—, e intentar una definición más sencilla y apropiada. El monólogo interior es, por lo tanto, la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente, antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra.

Debe notarse particularmente que se trata de una técnica para representar el contenido síquico y sus procesos a los varios niveles del control consciente, es decir, que se trata de representar la conciencia. Conviene subrayar, sin embargo, que puede referirse a cualquier nivel de ella (no es precisa, es más, no es habitual, "una expresión del pensamiento más íntimo que se halla cerca del inconsciente"), y que trata de los contenidos *y* de los procesos de la conciencia, no de uno de estos dos elementos únicamente. Y debe tenerse en cuenta también que son parcial o totalmente inarticulados, pues representan el contenido de la conciencia en su estado incipiente, antes de que haya sido formulado oralmente. Esto es lo que diferencia radicalmente el monólogo interior del monólogo dramático y del soliloquio escénico.

Es importante distinguir dos tipos básicos de monólogo

interior, los cuales pueden designarse convenientemente como "directo" e "indirecto". El monólogo interior directo es el representado con una mínima interferencia del narrador, y sin que se suponga la presencia de un oyente; a éste se refiere Dujardin en su definición. Un examen de los métodos que le son propios revela que presenta directamente la conciencia al lector con una reducidísima intervención del narrador; que éste desaparece completa o casi completamente, lo mismo que indicaciones tales como "dijo", "pensó" u otro tipo de comentarios explicativos. Conviene poner de relieve que no se supone la existencia de un oyente, es decir, que el personaje no habla a nadie dentro del contexto narrativo, y que, en realidad, tampoco habla al lector (como, por ejemplo, hace el actor dramático en sus monólogos). En suma, el monólogo se representa de forma totalmente libre, como si no hubiese lectores. Esta distinción no es fácil de comprender, pero existe. Es evidente que todo autor escribe, en última instancia, para un público, incluso el Joyce de *Finnegans Wake*: el de Joyce está formado por distraídos lectores a quienes se les ofrece un mundo personal sin indicaciones visibles que le guíen. Al público del monólogo dramático, del mismo modo, se le hace entrever un problema extraño a él, pero se le han dado previamente suficientes explicaciones bajo la forma de convenciones ya establecidas. El resultado es que el monólogo dramático respeta la sintaxis y la dicción convencionales que el público espera, y únicamente *sugiere* las posibilidades de una divagación mental. Por el contrario, el monólogo interior procede en contra de lo que espera el lector, con el fin de representar el entramado real de la conciencia y de, finalmente, ofrecérsela.

Quizá el más famoso y sin duda el más extenso y perfecto ejemplo de monólogo interior directo sea el contenido en las últimas cuarenta y cinco páginas del *Ulysses* de Joyce. Representa los meandros de la conciencia de Molly Bloom en su duermevela. Acaba de ser despertada por la tardía llegada de su marido, con el cual termina de hablar, y que ahora duerme a su lado. Las primeras líneas del monólogo servirán para indicar su textura al lector:

"Sí porque anteriormente él jamás había hecho algo parecido a pedir su desayuno en la cama con dos huevos desde el hotel *City Arms* en que se le dio por hacerse el enfermo en la cama con su voz quejosa mandándose la parte con esa vieja bruja de la Señora Riordan que él creía forrada en y no nos dejó un cuarto de penique todo en misas para ella y su alma la gran avara siempre andaba con miedo de gastar cuatro peniques para su mezcla de alcohol etílico y metílico contándome todos sus achaques[2]. ."

Hemos de considerar en este pasaje dos aspectos del monólogo interior: primero, qué hay en él para poder calificarlo de tal; segundo, qué elementos hacen de él un monólogo interior *directo*.

Debe recordarse que no se trata solamente del comienzo de un monólogo, sino también del comienzo de un capítulo de la novela. Nada expositivo precede a estas líneas. Téngase también en cuenta que la protagonista se encuentra sola, con la excepción de su marido, que duerme; no hay, pues, oyente alguno. El monólogo difiere del soliloquio en que no se utiliza formalmente para información del lector. Su incoherencia y su fluidez se ponen de relieve por medio de la total ausencia de puntuación y de referencias pronominales, así como de indicaciones atinentes a personas y acontecimientos en los cuales está pensando Molly; además, por la frecuente interrupción de unas ideas para intercalar otras. Lo que se desea expresar es esa incoherencia y fluidez más que una idea concreta. Así, la protagonista ya no se dirige ni al lector ni a otro personaje de la narración. El monólogo, por el contrario, es interior; lo que aparece representado es el fluir de la conciencia de Molly. Conforme el monólogo avanza, va penetrando en los más profundos niveles de la conciencia, hasta que Molly queda dormida: la novela y el monólogo acaban al mismo tiempo.

Para determinar por qué el párrafo citado constituye un monólogo interior *directo* debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿cuál es el papel del narrador en ese pasaje? Ninguno. El autor ha desaparecido totalmente: está escrito en primera persona; los tiempos son, *velis nolis*, pretérito imperfecto, presente o condicional, según dicta la mente de

Molly; no hay comentarios ni acotaciones por parte del narrador. Y así, esta parte de *Ulysses* que tiene como protagonista a Molly Bloom es, en su totalidad, un ejemplo perfecto de monólogo interior directo. Pueden existir variantes, sin embargo. La más frecuente se produce cuando el autor se hace presente en la narración a modo de guía o comentador. Aunque esto es algo habitual en el monólogo interior directo, se hace siempre subrepticiamente y nunca de forma que cese el efecto de que el monólogo emerge directamente del personaje. La presencia del autor es más frecuente y necesaria en los monólogos de personajes sicológicamente complejos o en aquellos que describen un más profundo nivel de la conciencia. He aquí un ejemplo de esta variante, también de *Ulysses*, cuando James Joyce presenta la conciencia de Stephen Dedalus:

"Sombras vegetales flotaban silenciosamente en la paz de la mañana, desde la escalera hasta el mar que él contemplaba. Partiendo de la orilla el espejo del agua blanqueaba, acicateado por fugaces pies luminosos. *Blanco seno del oscuro mar. Los golpes enlazados, de dos en dos. Una mano pulsando las cuerdas de un arpa que funden sus acordes gemelos. Palabras enlazadas, blancas como olas, rielando sobre la sombreante marea*" [p. 41, ed. cit.].

Los asteriscos son míos y encierran el monólogo directo de la conciencia de Stephen tal como yo interpreto el pasaje. El monólogo continúa a lo largo de más de una página hasta que el personaje es arrancado de su ensueño por su amigo Buck Mulligan. El narrador aparece de nuevo en dos ocasiones, cada vez más sutil y menos obviamente que en el comienzo. La presencia del autor surge de forma tal, que un lector no demasiado atento apenas podría darse cuenta de que está allí. Su lenguaje se funde con el del personaje. En realidad resulta imposible, aun tras un análisis detenido, el afirmar a ciencia cierta en qué momento exacto comienza a representarse la conciencia de Stephen.

Un uso poco habitual del monólogo interior directo consiste

en tratar de describir los sueños de la conciencia (o del inconsciente, como se prefiera). Los únicos escritores que han intentado hacerlo en el terreno de la novela son Joyce y Conrad Aiken. Ambos basan su descripción en las teorías sicoanalíticas del mecanismo del sueño. De forma significativa, y contrariamente a lo que han mantenido muchos críticos, las novelas en que esto se intenta, tales como *Finnegans Wake* y *The Great Circle*, son las únicas en la literatura de la corriente de la conciencia que evidencian una influencia considerable de Freud[3].

Dujardin se enfrenta con el problema de un monólogo interior que no encaja en su definición, ya que utiliza el pronombre de tercera persona. Lo resuelve afirmando que esta forma de monólogo interior, e incluso el expresado en segunda persona, no es sino un disfraz del monólogo en primera. Se basa en la analogía que existe entre el monólogo interior y la expresión convencional articulada, en la cual pueden intercalarse citas directas o indirectas; utiliza, por lo tanto, el término aquí adoptado de monólogo interior "indirecto"[4], el cual resulta útil desde el punto de vista del análisis de la técnica, pero sólo a causa de las connotaciones que sugiere. Una de las diferencias fundamentales entre el monólogo interior directo y el indirecto reside en el uso del pronombre de primera persona en uno y del de segunda y tercera en otro. Pero la tercera persona no constituye de modo alguno un "disfraz" de la primera. Las técnicas son muy diferentes tanto por la forma en que se manejan como por sus posibles efectos.

La diferencia básica entre las dos técnicas radica en que el monólogo indirecto confiere al lector la sensación de la presencia continua del autor, mientras que el monólogo directo o minimiza el papel del narrador o lo elimina totalmente. Esta diferencia fundamental implica a su vez diferencias específicas, tales como el uso del punto de vista de tercera persona en lugar del de primera, el uso más amplio de elementos descriptivos y expositivos en la presentación del monólogo, y la posibilidad de una mayor coherencia y unidad en la selección de los materiales. Al mismo tiempo, pueden sostenerse con más facilidad tanto la fluidez como la sensación

de realidad en la descripción de los diferentes estados de la conciencia.

El monólogo interior indirecto es, por lo tanto, aquel en el cual un narrador omnisciente presenta un material no articulado oralmente como si proviniera directamente de la conciencia del personaje, conduciendo al lector a través de él y ayudándole con comentarios y descripciones. Se diferencia básicamente del monólogo interior directo en que el narrador se interpone entre la sique del personaje y el lector como guía bien informado. Conserva su condición fundamental de monólogo interior en tanto que presenta una conciencia de forma directa, es decir, con la expresión característica y las peculiaridades propias del proceso síquico del personaje.

En la práctica, el monólogo interior indirecto se combina generalmente con alguna otra técnica del género aquí estudiado, en especial con la descripción de la conciencia. A menudo, como ocurre en la obra de Virginia Woolf, se entremezcla con el monólogo directo. Esta última posibilidad técnica es especialmente apropiada y natural, ya que el autor que utiliza el monólogo indirecto puede considerar oportuno desaparecer de la escena durante algún tiempo, después de haber presentado al lector la mente del personaje y de haberle facilitado algunas indicaciones necesarias para que pueda continuar por sí solo. Aunque entre los escritores de la corriente de la conciencia es Virginia Woolf quien utiliza más el monólogo indirecto —y por cierto con gran habilidad—, debemos acudir de nuevo a James Joyce en busca de un ejemplo, ya que es quien usa esta técnica en su forma más "pura". En *Ulysses*, en el episodio de "Nausica", aquel en el cual Gerty MacDowell coquetea con Leopold Bloom, el lector penetra en la conciencia de la joven, a través de cuyo punto de vista se presenta la narración. Gerty está sentada en una roca junto al mar. Abajo, en la playa, juegan sus amigos. A poca distancia de ella, en el puente, se halla Leopold Bloom contemplándola. Más allá se celebra una misa al aire libre:

"... el canónigo O'Hanlon devolvió el incensario al padre Conroy y se arrodilló con los ojos puestos en el Santísimo Sacramento y el coro empezó a cantar *Tantum Ergo* y ella

[Gerty] balanceó el pie hacia dentro y hacia afuera a compás, a medida que la música se elevaba y descendía al *Tantumer gosa cramen tum*. Tres chelines once peniques había pagado por esas medias en lo de Sparrow's de la calle George el martes, no el lunes antes de Pascua y no tenían ni una corrida y eso era lo que él [Leopold] estaba mirando, trasparentes, y no las insignificantes de ella [su amiga Cissy], que no tenían forma ni figura (¡qué tupé!), porque él tenía ojos en la cabeza para darse cuenta por sí mismo de la diferencia" [p. 382, ed. cit.].

En su contexto, el pasaje aparece narrado por el autor de forma directa, pero se distingue por la expresividad imaginativa y romántica propia de la mujer soñadora que es Gerty; refleja el contenido de la conciencia de tal personaje, especialmente de su peculiar capacidad asociativa. Por lo tanto, lo que tenemos es, en realidad, una representación mucho más directa que una mera descripción de la conciencia de la protagonista, porque lo que se representa es cómo funciona su conciencia. Esta nunca se ofrece al lector directamente, porque el autor, como todo narrador omnisciente, está siempre presente con sus comentarios. Por medio de una parodia de la novela sentimental, se nos proporciona una interpretación harto manifiesta de los ensueños de la conciencia de Gerty, sin intención alguna por parte del autor de ocultarse a los ojos del lector.

Una escritora que ha logrado un efecto más sutil con el uso de esta técnica es Virginia Woolf, quien la utiliza a lo largo de dos de sus tres novelas de la corriente de la conciencia: *Mrs. Dalloway* y *To the Lighthouse*. Ambas obras contienen una buena parte de narrativa lineal y convencional así como descriptiva, pero el papel que representa el monólogo interior es en ellas lo suficientemente importante como para producir la sensación de que están desarrollándose siempre dentro de la conciencia de los personajes principales. En su ensayo titulado "Modern Fiction", Virginia Woolf escribe: "Registremos los átomos conforme caen sobre la mente y en el mismo orden en que caen; rastreemos las huellas —por inconexas o incoherentes que puedan parecer—, que cada percepción o incidente imprimen en la conciencia"[5]. Esta es la

mejor descripción que puede hacerse del método que ella misma emplea. Analicemos las líneas iniciales de *Mrs. Dalloway*:

"Mrs. Dalloway dijo que compraría las flores ella misma. Pues Lucy ya le había preparado el trabajo. Iban a arrancar las puertas de sus goznes; los hombres de Rumpelmayer venían hoy. Y después, pensó Clarissa Dalloway, qué mañana, fresca como hecha de encargo para los niños en la playa.

¡Qué alondra! ¡Cómo vuela! Pues así le había parecido siempre cuando, con un ligero chirrido de los goznes, como el que oía ahora, había abierto de par en par la gran puerta encristalada y se había precipitado al exterior en dirección a Bourton. ¡Qué fresco, qué sereno era el aire de las primeras horas de la mañana, más que éste de hoy, desde luego; como la caricia de una ola; el beso de una ola, fría y nítida, y, sin embargo. (para una muchacha de dieciocho años como ella era entonces), solemne, sintiendo como ella sentía de pie ante la ventana abierta que algo horrible iba a suceder; mirando las flores, los árboles, el humo enroscándose en ellos y los grajos yendo y viniendo; mirando inmóvil hasta que Peter Walsh dijo: "¿Meditando entre los vegetales?" —¿Fue así?— "Prefiero los hombres a las coliflores" —¿fue así?—. El debió decir esto una mañana a la hora del desayuno, cuando ella había salido a la terraza. . . Peter Walsh. Volvería de la India uno de estos días. . .".

Si comparamos este párrafo con el monólogo de Molly Bloom citado anteriormente, dos cosas nos revelan de inmediato las diferencias que hay entre ellos: primero, que el texto de Virginia Woolf es mucho más coherente que el de Joyce; segundo, que el de aquélla parece mucho más convencional. Un examen algo más detenido revela dos semejanzas sorprendentes que indicarían la gran distancia existente entre ambos párrafos y cualesquiera otros tomados de cualquier novela escrita aproximadamente antes de 1915: hay en ellos —incluso en el de Virginia Woolf— una estudiada incoherencia, es decir, que referencias y signifi-

cados aparecen conscientemente vagos y sin explicación; y hay también falta de unidad, exceso de divagaciones. Son estas semejanzas las que nos permiten considerar a ambos fragmentos como posibles partes de novelas de la corriente de la conciencia, mientras que las dos diferencias citadas nos indican que hay varias técnicas dentro del mismo género. Cuando estudiamos la segunda de ellas, la más convencional, descubrimos que su forma exterior no siempre explica de manera clara el método utilizado.

Técnicas convencionales

El segundo tipo de las técnicas de la corriente de la conciencia no es, como el monólogo interior, privativo del siglo XX, al menos en su forma más desarrollada. Se compone de métodos literarios comunes y básicos, a los cuales los autores de la corriente de la conciencia han dado un uso especial. Los más importantes son la descripción por parte de un narrador omnisciente y el soliloquio.

La técnica de la corriente de la conciencia más conocida por el lector de novelas es la descripción hecha por un narrador omnisciente. La convención básica que el lector acepta es la omnisciencia del autor. Así ha sucedido desde los comienzos del arte narrativo, y raramente se ha visto obligado el autor a ocultar este hecho hasta fines del siglo XIX. Desde la época de las novelas sicológicas de Dostoievsky y de Conrad, los escritores se han percatado de que pueden conseguir más verosimilitud y, por lo tanto, la confianza de los lectores, si en lugar de presentar la narración desde el punto de vista del autor omnisciente lo hacen desde el del autor-testigo, el personaje-testigo, el personaje-central o mediante una combinación de estas cuatro posibilidades[6]. Resulta sorprendente darse cuenta de que aquello que se considera generalmente como la forma extrema de la novela "experimental" se ha conseguido, precisamente, siguiendo el sencillo método de utilizar la descripción convencional hecha por el narrador omnisciente sin intento alguno por parte de éste de ocultar tal hecho. Lo diferente aquí es el objeto de esa descripción, que en

la novela de la corriente de la conciencia no es otra cosa sino la conciencia o la vida síquica de los personajes.

Esta técnica puede definirse, sencillamente, como el método novelístico utilizado para representar el contenido y los procesos síquicos de un personaje, y con el cual un narrador omnisciente describe dicha sique por medio de métodos narrativos y descriptivos convencionales[7]. En todos los casos, y considerada la novela en su totalidad, esta técnica se combina con alguna otra propia de la corriente de la conciencia, aunque ocasionalmente sea utilizada de manera aislada en párrafos extensos o en partes de una narración.

En lengua inglesa, quien usa esta técnica con más frecuencia es Dorothy Richardson, en los doce volúmenes de *Pilgrimage*. Joyce, Faulkner y Virginia Woolf la usan sólo alguna que otra vez. *Pilgrimage* es la representación de una parte de la vida de un personaje, Miriam Henderson. Toda la obra aparece bajo el enfoque del autor omnisciente, pero esta omnisciencia queda limitada a las acciones y pensamientos de Miriam. Aunque el método utilizado es la narración convencional en tercera persona, parece como si se tratase del punto de vista de la protagonista, pues, de forma evidente, la autora se identifica a sí misma con su personaje. Tal técnica es más vieja que *Robinson Crusoe*, pero ahora la diferencia reside en que la vida que describe Dorothy Richardson es, en buena medida, la vida interior de la protagonista, es decir, que describe la conciencia de Miriam en su estado incoherente, aún no formulado ni hablado. Sólo ocasionalmente sustituye la autora los métodos descriptivos tradicionales por el monólogo interior indirecto. Unas líneas del segundo volumen de *Pilgrimage* nos mostrarán esta técnica en su forma más elemental. Miriam y su madre viajan en un coche de caballos, que acaba de sufrir un violento vaivén a causa del mal estado del pavimento:

"El golpe la hizo recordar la calle que acababan de dejar. Pensó en lo recta que era, en sus tiendas, en su falta de árboles. La ancha avenida, por donde ahora comenzaban a rodar, era una repetición de la primera a mayor escala. Tenía una amplia calzada a la que se llegaba desde las aceras por medio de piedras pasadizas colocadas una

encima de otra en grupos de tres. Las gentes que se veían pasar no eran como las que ella conocía. Eran todas iguales. Eran. . . No pudo hallar palabras para expresar la extraña impresión que le produjeron, impresión que le hizo ver con otros ojos todo el barrio que habían atravesado. Formaba parte del nuevo mundo al que había prometido marchar el dieciocho de septiembre. Éste era ya su mundo, y no tenía palabras para describirlo. No sería capaz de explicar a los demás cómo era. Estaba segura de que su madre no se había dado cuenta. Debía enfrentarse sola con él. Intentar hablar de él, incluso con Eva, haría flaquear su ánimo. Era su secreto. Un extraño secreto para toda la vida, como Hanover lo había sido. Pero Hanover era hermoso. . . ''[8].

Dos cosas hemos de notar en este pasaje. En primer lugar, que el lector está en todo momento dentro de la mente del personaje, Miriam; en segundo, que es totalmente descriptivo y aparece escrito en tercera persona. No tenemos ahora sino que diferenciar esta técnica de la del monólogo interior indirecto para considerarla como una de las fundamentales de la novela de la corriente de la conciencia.

La distinción aparece implícita en las definiciones de ambas técnicas, especialmente en aquella parte de la del monólogo interior indirecto que afirma que "un narrador omnisciente presenta un material no articulado oralmente directamente desde la sique del personaje". Esta es la diferencia fundamental, que las distingue enormemente y modifica sus respectivas texturas, esferas de acción y posibles efectos. El uso de la descripción por parte de un narrador omnisciente para representar la conciencia permite, en general, tantas variantes como estilos hay. Sin embargo existe una técnica, el soliloquio, que es, en otros aspectos, aún más flexible.

El soliloquio difiere básicamente del monólogo interior en que aunque se trata de un *solo* hablado supone, con todo, la existencia de un público convencional e inmediato. Esto, a su vez, confiere al soliloquio características especiales que lo distinguen aun más claramente del monólogo interior. La más importante de ellas es su mayor coherencia, puesto que su

propósito no es otro que el de comunicar emociones e ideas relacionadas con un argumento y una acción, mientras que el del monólogo interior consiste principalmente en expresar una identidad síquica. Los novelistas de la corriente de la conciencia han encontrado en el soliloquio un útil instrumento para describir la conciencia.

El soliloquio que aparece en la novela de la corriente de la conciencia puede definirse como la técnica de representar el contenido y los procesos síquicos desde la mente del personaje al lector, directamente y sin la presencia del autor, pero con un público tácitamente supuesto. Por ello ha de ser, como es natural, más inhibido y menos profundo que el monólogo interior. El punto de vista es siempre el del personaje, y el nivel de la conciencia que se representa se halla, normalmente, muy próximo a la superficie. En la práctica, el propósito de la novela de la corriente de la conciencia que utiliza el soliloquio se consigue ocasionalmente por medio de la combinación de éste con el monólogo interior.

Varias novelas en lengua inglesa han alcanzado notorio éxito al utilizar el soliloquio para describir la corriente de la conciencia. Una de ellas, *As I Lay Dying*, de William Faulkner, se compone exclusivamente de los soliloquios de quince personajes. La complejidad argumental se ha reducido al mínimo: trata de los preparativos para el entierro de una moribunda y de los problemas que se presentan al querer inhumarla una vez fallecida. La mayor parte de los personajes son miembros de su familia. Unas veces reflejan únicamente sus reacciones externas con respecto a lo que está sucediendo, otras, expresan una reacción compleja, que nos proporciona más información acerca del funcionamiento de la conciencia en su totalidad. Sin duda que la obra se refiere especialmente a aquellas actitudes radicadas en los umbrales de la conciencia. Un solo ejemplo no nos servirá para explicarnos de qué forma aparece la corriente de la conciencia en la totalidad de la novela, pero nos permitirá examinar los detalles de su técnica. En la cita que sigue, Jewel, uno de los hijos de la moribunda, reacciona mentalmente al ver que su hermano Cash está construyendo el ataúd junto a la ventana de la habitación de su madre:

"Por eso es que se pone ahí fuera, bajo la mismísima ventana, a clavar y serrar esa condenada caja. Donde ella tenga que verlo. Donde todo el aire que aspira está impregnado de sus martillazos y serruchazos, donde ella pueda verlo diciendo: Mira, mira que linda te la estoy haciendo. Le dije que se fuera a cualquier otra parte. Le dije Santo Dios ya quieres verla ahí dentro. Lo mismo que cuando era chiquito y ella le dijo que si tuviera abono trataría de cultivar unas flores, y él agarró la cesta del pan y se la trajo llena de estiércol del establo"[9]

De acuerdo con la explicación dada más arriba sobre la forma en que se utiliza el soliloquio en las novelas de la corriente de la conciencia, no nos sorprende ver que este párrafo es más coherente que los anteriormente citados como ejemplo de monólogo interior. Pero incluso aquí aparecen claros indicios de corriente de la conciencia que no encontraríamos en el soliloquio convencional. Esto puede verse fácilmente en la estructura sintáctica. Prescindiendo de las especiales características de la lengua de Jewel, encontramos una ordenación de las unidades mentales *como si se originaran en la conciencia del personaje* y no como si se expresaran deliberadamente. La frase "Donde ella tenga que verlo" expresa el pensamiento tal y como se produce, igual que el siguiente ejemplo: "Lo mismo que cuando era chiquito y ella le dijo que si tuviera abono trataría de cultivar unas flores, y él agarró la cesta del pan y se la trajo llena de estiércol del establo".

Este fragmento, con sus cláusulas independientes y su complejidad y sutileza metafórica, representa una imagen, la imagen que en la conciencia de Jewel precede a la expresión oral de la misma.

El uso del soliloquio como artificio técnico de la corriente de la conciencia tiene un especial significado. Conviene tener en cuenta que las fechas de las obras más importantes en lengua inglesa en que éste aparece (*As I Lay Dying* [1930], *The Waves,* de Virginia Woolf [1931]) son relativamente tardías, posteriores en unos quince años a la publicación de las primeras obras de Joyce, Richardson y Woolf, en que se anunciaba ya lo que iba a ser la novela de la corriente de la

conciencia. Las técnicas para representar ésta habían progresado mucho durante ese lapso, gracias, en parte, al estímulo causado por el creciente interés en el sicoanálisis, en parte al genial despliegue técnico de *Ulysses* y, en mucho mayor medida, a la aparición de autores que reconocían el valor de la descripción de la conciencia en su etapa anterior a la expresión oral, pero que apreciaban también la novela tradicional de trama y acción. Las narraciones que utilizan el soliloquio constituyen una feliz combinación de corriente interior de la conciencia y de acción exterior. En otras palabras, se describe en ellas tanto la interioridad como lo externo del personaje. Para conseguir esto no bastaba el monólogo interior, ya que se precisaba una mayor coherencia y unidad que las proporcionadas por el uso de tal técnica; tampoco hubiera sido suficiente una prosa meramente descriptiva. Para cumplir ese doble papel era necesario utilizar el soliloquio.

La inevitable experimentación llevada a cabo dentro del método de la corriente de la conciencia ha dado lugar al desarrollo de una serie de técnicas especiales, de las cuales hay dos particularmente interesantes. Un breve análisis de ellas será conveniente para nuestro trabajo. Me refiero a las formas dramáticas y poéticas. Lo que les confiere características "especiales" es su peculiaridad unida a su relativa falta de utilidad con respecto a la consecución de los fines que el género se propone. En mi opinión, solamente en un caso se utiliza una auténtica técnica dramática para presentar la corriente de la conciencia en la novela. Se trata de la obra de ese gran artífice que es James Joyce. El capítulo central de *Ulysses* es el número quince, paralelo al episodio de Circe en *La Odisea*. Aparece bajo la forma de una escena teatral, con personajes y diálogo, con acotaciones escénicas, descripciones de los trajes, entradas de los protagonistas, etc. Exteriormente se desarrolla en el "barrio alegre" de Dublín y más concretamente en un burdel, cerca de la medianoche. Los personajes principales son Leopold, Stephen, la dueña de la casa, Bella, y una de sus muchachas llamada Zoe. Lo importante, sin embargo, es que el verdadero escenario donde sucede la acción está en las mentes de Stephen y Bloom. Los hechos significativos se desarrollan al nivel de la alucinación y no son sino una fantasía, o, más específicamente, una

representación objetiva de las mentes de Leopold y Stephen mientras éstos se hallan en un estado de histeria provocado por la fatiga y el exceso de alcohol, lo que les causa ligeras alucinaciones en las cuales aparecen docenas de personajes, entre ellos la mayor parte de los que ellos han visto o recordado durante el día, vivos o muertos. Por si esto fuera poco, surgen también muchos de los objetos inanimados que han tenido alguna importancia en las vidas y en las mentes de los dos protagonistas. Por medio de la utilización de las técnicas dramáticas en esta novela de la corriente de la conciencia, se consigue la representación objetiva de la vida mental, no expresada oralmente, de los dos personajes principales, que se hallan en una situación tal que sus procesos mentales son aún más caóticos y fluidos que de ordinario. Al propio tiempo, y a diferentes niveles temáticos, se consiguen otros efectos (tales como la integración de los motivos, y la elaboración de un esquema épico burlesco), por medio, sencillamente, del incremento del libre juego de los procesos síquicos. Como dice Harry Levin, Joyce "ha encadenado el suficiente número de pensamientos y acumulado contextos de experiencia bastantes como para exteriorizar su diálogo interno ante las candilejas de la conciencia"[10].

Otra técnica especial trata también de representar estados mentales particularmente caóticos. Por desgracia para Waldo Frank, el único escritor que emplea a menudo tal método, éste carece de las virtudes objetivadoras necesarias para el buen éxito de la técnica dramática.

Aunque Joyce y Virginia Woolf intercalan en una u otra de sus técnicas básicas citas poéticas —generalmente en forma de fragmentos incompletos de poemas mediocres o de subido valor—, la única novela que en realidad utiliza el verso para presentar el contenido síquico es *Rahab,* de Waldo Frank. No es una obra tan pertinente como para estudiarla de cerca; sin embargo, su aprovechamiento de la forma poética, representa un experimento interesante que debe ser mencionado aquí. De acuerdo con Joseph Warren Beach, Frank usa el verso cuando quiere presentar aspectos altamente emocionales del contenido de la conciencia[11]. Esto no es más que un eufemismo para decir que Frank presenta la conciencia utilizando el

verso cuando no encuentra "correlato objetivo" alguno para expresar la complejidad emocional de un personaje. Esta situación raramente la encontramos en escritores más serios. Un ejemplo de tal técnica bastará para ilustrar su método y sus evidentes defectos en cuanto a la representación convincente de los estados síquicos. Clara, un personaje secundario, está "pensando" en lo feliz que se siente ante el hecho de que Fanny Luve, la protagonista, esté viviendo todavía con ella:

No estás bien aún, no estás
en condiciones de dejarme.
¿Qué te sucede?
¿Por qué estás aquí todavía?
¡Oh, qué feliz me siento de que estés aquí! Tú
eres un bálsamo, tú añades
dolor a mi dolor...
No lo comprendo[12].

El rudimentario aspecto de la emoción no comunicada oralmente es lo único que expresan estos versos. Waldo Frank se ha impuesto a sí mismo una tarea imposible de realizar al intentar describir la conciencia en forma versificada. Hay dos importantes aspectos del proceso síquico opuestos a otros tantos inherentes al verso: primero, la sique se caracteriza por ser lógicamente desordenada, mientras que un poema precisa una forma concreta de ordenación lógica; segundo, los procesos síquicos se caracterizan, además, por sus variables puntos de vista, mientras que el verso, cuando se aproxima a la lírica, como en el caso de Frank, tiende a centrarse en un tema concreto. Este método, por lo tanto, es mucho menos efectivo para presentar la corriente de la conciencia que las técnicas básicas.

El monólogo interior directo o indirecto, la narración omnisciente y el soliloquio en prosa, utilizados todos por escritores expertos, resultan apropiados, como hemos visto, para trasportar el extraño y delicado peso de la conciencia humana hasta el terreno de la verdadera novela. A lo largo del camino, sin embargo, han surgido dificultades que han exigido, para superarlas, la aplicación de muchas técnicas nuevas o de otras ya experimentadas. La mayoría de tales difi-

cultades provienen de la naturaleza misma de la conciencia del hombre. Dedico las siguientes páginas de este trabajo a la explicación de esos problemas y a estudiar de qué forma fueron solucionados, o hablando más claramente, investigaré a continuación los métodos que los escritores de la corriente de la conciencia han utilizado para captar y controlar, con propósitos narrativos, la esencia de la conciencia.

La corriente

A pesar de sus grandes diferencias metodológicas, los novelistas de la corriente de la conciencia se han visto obligados todos ellos a configurar sus técnicas hasta los últimos detalles. Tal necesidad tiene su origen en la naturaleza de todo concepto fundamental de la conciencia, así como en los problemas básicos que se plantean al representarla dentro del marco de una narración coherente. Todo escritor responsable conoce su oficio lo bastante como para darse cuenta de que existe un límite más allá del cual no puede llegar. Incluso un virtuoso como James Joyce nunca creyó que podría presentar con exactitud la conciencia de un personaje. Nuestra tarea consiste ahora, por lo tanto, en determinar los posibles artificios técnicos por medio de los cuales puede representarse convincentemente la conciencia, así como en delimitar los métodos con los cuales puede llevarse a cabo la correspondiente selección de materiales. Pero si queremos que nuestro análisis sea válido es preciso plantear más concretamente los términos del problema. ¿Cuáles son, por lo tanto, las dificultades esenciales que se presentan al describir la conciencia en una narración? Pertenecen a dos categorías, ambas originadas en la misma naturaleza de la conciencia. En primer lugar, damos por sentado que una conciencia determinada es algo íntimo. En segundo, que la conciencia no es jamás estática, sino que se halla en continua moción. La primera afirmación es independiente de la segunda; por ello, nos ocuparemos ahora del problema del fluir de la conciencia.

No necesitamos echar mano de complejas teorías para determinar la naturaleza del flujo de la conciencia, ya que lo evidente basta para plantear difíciles problemas al escritor.

Ante todo, los autores de la generación posterior a la de William James y Henri Bergson consideran a la naturaleza fluida en su movimiento y desligada de arbitrarios conceptos temporales. "Fluidez" no implica, necesariamente, una corriente apacible. Podemos admitir que este fluir se encuentra en niveles próximos al estado de inconsciencia, pero puesto que la mayor parte de las novelas del género se ocupan de los niveles anteriores a la palabra, más cercanos a la superficie, los estorbos e interferencias provenientes del mundo exterior alcanzan importancia considerable. En suma, el término "corriente" no es totalmente apropiado. A la noción de corriente debe añadirse la de síntesis, con el objeto de indicar su cualidad de continuidad. Su capacidad para asimilar interferencias una vez que el fluir se ha interrumpido momentáneamente, y su facilidad para saltar libremente de un nivel a otro de la conciencia. La otra característica importante de este fluir es su habilidad para moverse sin dificultades en el tiempo, su tendencia a encontrar su propio sentido temporal. Partimos de la premisa de que los procesos síquicos, antes de ser controlados racionalmente para ser comunicados, no marchan de acuerdo con la cronología establecida. Todo aquello que penetra en la conciencia está allá en el "momento presente"; más aún, el acontecimiento que tiene lugar en este "momento", no importa cuánto tiempo real dure, puede alargarse indefinidamente descomponiéndolo en partes, o, por el contrario, puede concentrarse en lo que dura un chispazo del entendimiento. Una vez establecido este concepto básico de la naturaleza del fluir de la conciencia, veamos de qué forma aparece en la narrativa.

La técnica más ampliamente utilizada para controlar el movimiento de la corriente de la conciencia ha consistido en aplicar los principios básicos de la libre asociación sicológica. Los datos de tal asociación son siempre los mismos, tanto según el análisis de Locke-Hartley como el de Freud-Jung; son, además, datos elementales. La sique, activa prácticamente en todo momento, no puede concentrarse por mucho tiempo en sus propios procesos, ni siquiera cuando ejerce intensamente su capacidad volitiva; cuando la concentración mental se lleva a cabo con poca intensidad, se centra en un objeto cualquiera, pero sólo momentáneamente. Sin

embargo, la actividad de la corriente precisa un contenido, proporcionado por la capacidad que un objeto tiene de sugerir otro por medio de una asociación cualitativa basada en la analogía o en el contraste, total o parcialmente, incluso ante la más elemental sugestión. Tres factores controlan la asociación: la memoria, que constituye su base; los sentidos, que la guían; la imaginación, que determina su elasticidad. La sutileza de su funcionamiento, el orden de precedencia y la fisiología de esos factores son problemas que discuten los sicólogos. Ninguno de los escritores de la corriente de la conciencia, con la excepción, hasta cierto punto, de Joyce en *Finnegans Wake* y de Conrad Aiken, se ha interesado en la complejidad de los problemas sicológicos, pero todos ellos han reconocido la primacía de la libre asociación a la hora de determinar el movimiento de los procesos síquicos de sus personajes[13].

La importancia de la libre asociación y la habilidad con que puede ser utilizada para representar la calidad de continuidad en los procesos síquicos aparece muy claramente expresada en la técnica del monólogo interior usado por Joyce. El contenido elemental de la sique de Molly Bloom se presta a un fructífero análisis. En el siguiente fragmento, el monólogo está a punto de terminar, mientras Molly está intentando conciliar el sueño. Ahora, el motivo predominante en su conciencia consiste en un renovado interés afectivo hacia su marido que duerme junto a ella. El lector recordará que todo el monólogo, de cuarenta y cinco páginas, aparece sin un solo signo de puntuación; en consecuencia, el fragmento anotado comienza en medio de una línea. Los comentarios exegéticos que aparecen entre paréntesis pretenden poner de relieve el proceso asociativo:

"... y cuarto (un reloj cercano ha incidido en la conciencia de Molly recordándole la hora) qué hora no de este mundo me imagino que en la China se están levantando ahora y se peinan las coletas para el día (su imaginación, aún bajo el estímulo del reloj, ha volado a China) bueno pronto tendremos a las monjas tocando el ángelus (todavía está preocupada por lo tarde que es) no hay nadie que venga a estropearles el sueño (como Leopold estropeó el suyo) excepto uno que otro cura para los oficios nocturnos (recuerda de nuevo lo tarde que ha vuelto su marido a casa, razón por la que ella está todavía despierta; pero la hora continua preocupándola) el reloj despertador de al lado al canto del gallo sacándose los sesos de tanto repiquetear (prevé un acontecimiento desagradable que se repite todas las mañanas, y de nuevo le preocupa su falta de sueño) veamos si puedo dormirme 1 2 3 4 5 (al pensar en el despertador del vecino intenta conciliar el sueño contando) qué clase de flores son ésas que inventaron como las estrellas (al pretender concentrar su atención ha reparado en las flores del papel de la pared y trata de recordar el nombre de una flor concreta) el papel de la pared en Lombard Street era mucho más lindo (recuerda el papel de la pared de la casa en que vivían anteriormente) el delantal que él me regaló (aquí "él" se refiere de nuevo a su marido; recuerda que le regaló un delantal con un dibujo semejante al del papel de la pared) era algo parecido (la semejanza es vaga, pero suficiente para asociarlo con su marido que probablemente se lo regaló cuando vivían en Lombard Street) sólo que lo usé solamente dos veces (aún se refiere al delantal) mejor bajar esta lámpara y hacer la prueba otra vez para poderme levantar temprano (está nerviosa por lo tarde que es, pero el delantal que le regaló su marido la hace recordar que ha prometido llevarle el desayuno a la cama —es por esto por lo que tendrá que levantarse temprano— y que ha venido con él Stephen Dedalus, quien para Molly representa refinamiento y juventud) iré a lo de Lambe ahí al lado de lo de Findlater y diré que nos manden algunas flores para poner por la casa por las dudas (el motivo de las flores vuelve a aparecer, al mismo tiempo que medita e imagina cómo recibirá a Stephen) que lo traiga a casa mañana hoy quiero decir (nueva referencia a la hora) no el viernes es día de mala suerte (la superstición latente en su conciencia no quiere aceptar el hecho de que sea viernes) primero quiero arreglar la casa de algún modo (vuelve a sus planes para recibir a Stephen) mientras duermo me parece que se va formando más polvo (le preocupa la limpieza de la casa y quizá, indirectamente, también el no poder dormir) luego podemos te-

ner música y cigarrillos yo puedo acompañarlo (se imagina de nuevo con Stephen) previamente tengo que limpiar con leche las teclas del piano qué me pondre me pondré una rosa blanca (imagina la impresión que le causará a Stephen y piensa de nuevo en una flor) o esas tortas de hadas de lo de Lipton (su atención se centra en sus próximas compras) me gusta el olor de una gran tienda importante a siete peniques y medio la libra o las otras con cerezas y azúcar rosado a once peniques el par de libras (se imagina en la tienda y comprando) *claro una linda planta para el medio de la mesa* (vuelve a las flores y las plantas con que recibira a Stephen) *conseguiré eso más barato espera dónde es que las vi no hace mucho* (trata de recordar el nombre de otra tienda) *me gustan las flores me gustaría tener toda la casa nadando en rosas* (de nuevo la idea de una florería estimula su imaginación) *Dios del cielo no hay nada como la naturaleza* (su pensamiento pasa de las flores a la naturaleza en general) *las montañas salvajes después el mar y las olas precipitándose luego el campo encantador con sembrados de avena y trigo y toda clase de cosas... y ... ríos y lagos y flores de todas las formas y perfumes... primaveras y violetas es la naturaleza* (con abundancia de imágenes describe su idea de la naturaleza) *en cuanto a los que dicen que no hay Dios no daría un chasquido de mis dedos por toda su ciencia*" (su amor por la naturaleza la empuja a una situación de agresividad religiosa; en el fondo de su conciencia probablemente está atacando el intelectualismo de Stephen).

Molly piensa algo más acerca de los "ateos"; piensa que "podrían igualmente tratar de impedir al sol que saliera por la mañana"; esto le hace recordar las palabras de Leopold "el sol brilla para ti", que le decía cuando eran novios; Molly se demora en este suceso y recuerda detalles de cuando vivia en Gibraltar, donde comenzó su noviazgo; por último, piensa en cómo fue conquistada por Leopold (todo entre flores), y el monólogo acaba de la siguiente forma: ". . . y cómo me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno tanto da él como otro y después le pedi con los ojos que me lo preguntara otra vez y después él me preguntó si yo queria sí para que dijera sí mi

flor de la montaña y yo primero lo rodeé con mis brazos si y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis senos todo perfume si y su corazón golpeaba loco y sí yo dije quiero sí". El monólogo termina en un fundido con Molly dormida junto a Leopold.

De forma esquemática aparece claro el fluir de la corriente de la conciencia de Molly controlado por el principio de la libre asociación, el cual funciona por medio de la memoria, los sentidos y la imaginación:

Escucha el reloj
1) *se imagina* a los chinos levantándose
2) *prevé* (memoria) el Angelus
3) *se imagina* a las monjas durmiendo
4) *prevé* el despertador del vecino
(El "despertador" la estimula a tratar de controlar la conciencia; cuenta)

Ve el papel de la pared
5) *recuerda* las flores en forma de estrellas
6) *recuerda* la casa de Lombard Street
7) *recuerda* el delantal que le regaló Leopold
(Piensa en Leopold; intenta controlar su conciencia)

Baja la lámpara
8) *recuerda* que ha de levantarse temprano
9) *imagina* cómo será el día siguiente
10) *se imagina* yendo de compras
11) *imagina* la pastelería
12) *se imagina* haciendo compras
13) *se imagina* recibiendo a Dedalus
14) *prevé* la limpieza casera
15) *imagina* formas de entretener a Dedalus
16) *prevé* la limpieza de las teclas del piano
17) *imagina* su atuendo
18) *imagina* flores para la mesa
19) *imagina* la casa nadando en rosas
20) *contempla* (memoria e imaginación) la "naturaleza"
21) *ve* (imaginación) un paisaje

22) *imagina* qué argumento opondría a un ateo: "Podrían igualmente tratar de impedir al sol que saliera por la mañana"
23) *recuerda* la observación hecha por Leopold durante su noviazgo acerca del sol
24) *recuerda* una escena del noviazgo
25) *recuerda* detalles de Gibraltar
26) *recuerda* detalles del noviazgo
27) fundido.

La estructura del esquema anterior nos muestra la dirección que sigue la conciencia de Molly. Escuchar el reloj, ver el papel de la pared y bajar la lámpara indican los momentos en que el mundo exterior incide en la vida interior de Molly. Después del último de ellos, la línea del pensamiento se aparta gradualmente de lo externo hasta que Molly se duerme. Reparemos en que cada detalle está cuidadosamente asociado con el anterior.

Toda novela de la corriente de la conciencia se apoya en buena medida en los principios de la libre asociación de ideas, y esta afirmación concierne a técnicas tan diferentes como el monólogo interior directo y la simple descripción de la conciencia llevada a cabo por un narrador omnisciente. La diferencia principal con respecto a la forma en que se aplica la libre asociación a estas técnicas consiste en la frecuencia con que se usa. Otra diferencia radica en la sutileza y complejidad con que se maneja. Tomemos, como ejemplo, dos casos opuestos dentro de la técnica de la corriente de la conciencia: por un lado, el intento que Joyce lleva a cabo en *Finnegans Wake* de presentar los sueños de la conciencia; por otro, la descripción impresionista de la conciencia que hace Dorothy Richardson en *Pilgrimage*. Ambos autores se basan en el tantas veces citado principio de la libre asociación de ideas con el objeto de ordenar el contenido mental. En *Finnegans Wake*, este principio opera casi de palabra en palabra, y, a menudo, para desesperación del lector, enlazando las sílabas de un solo vocablo. Cuando Joyce utiliza "palabras" tales como *expolodotonotes**, lo hace porque, al menos en parte, la palabra inglesa *detonate* ("detonar", "hacer detonar") se asocia con *explode* ("estallar", "hacer estallar"). Cuando emplea la expresión *umbrilla-parasoul***, las asociaciones son tan numerosas, tan complejas, tan eruditas, y tienen tan diferentes facetas, que un crítico ha necesitado escribir cincuenta líneas de menuda letra para analizarla[14]. Estos comentarios míos no tienen intención reprobadora; quiero subrayar, simplemente, hasta qué punto el principio de la libre asociación determina total y absolutamente la evolución del sueño de H. C. Earwicker. Radicalmente diferente es la descripción que Dorothy Richardson hace de la conciencia de su personaje. La libre asociación se utiliza clara pero raramente en *Pilgrimage*. Aunque el proceso aparece aquí de forma bastante obvia, la autora lo explica sin disfraz alguno en frases como "El golpe la hizo recordar. . . ", o por medio de simples partículas que subrayan la asociación, como en "Un extraño secreto para toda la vida, como Hanover lo había sido. *Pero* Hanover era hermoso. . . " (El subrayado es mío). Lo importante es que, sea cual fuere su textura o su profundidad, es el proceso de la libre asociación de ideas lo que utilizan los narradores de la corriente de la conciencia para dirigir el fluir de las conciencias de sus personajes.

Montaje de tiempo y espacio

Otros artificios usados para controlar el movimiento de la corriente de la conciencia en la narración son los que por analogía podrían ser calificados de "cinematográficos". La influencia mutua de cine y novela en el siglo XX da pie para un

*Palabra inexistente, y, como se explica en el texto, compuesta de *explode* y *detonate*, pero ambas, a su vez, modificadas. (N. de los TT.).

**Combinación caprichosa de *umbrella* ("paraguas") y *parasol* ("sombrilla"), también con ligeras pero fundamentales modificaciones. (N. de los TT.).

estudio esclarecedor y enormemente valioso. Pero aquí podemos hacer referencia solamente a uno de sus muchos aspectos[15].

Un instrumento de trabajo fundamental en el cine es el montaje. Hay otros de menor importancia, entre los que se hallan técnicas tales como "imágenes múltiples", "ralentís", "fundidos", "cortes", "primeros planos", "panoramas" y "flash-backs". "Montaje" se utiliza en el cine para mostrar la interrelación o la asociación de ideas en forma de rápida sucesión de imágenes, de superposición de una imagen sobre otra, o de una imagen central rodeada de otras con ella relacionadas. Se trata, esencialmente, de un método para mostrar planos compuestos o diversos de un mismo objeto o persona, en suma, para sugerir multiplicidad. Las técnicas secundarias son métodos para conseguir el efecto del montaje; recursos para superar la limitación bidimensional de la pantalla. Algunas de ellas tratan de representar una sucesión de acontecimientos; otras, tales cómo el "ralenti" y en ocasiones el "fundido", pretenden expresar detalles subjetivos, o, como el profesor Beach ha dicho, "la expansión infinita de lo momentáneo". La mayor relación que existe entre todo lo mencionado y las técnicas narrativas es que el montaje y los recursos secundarios trascienden o modifican el tiempo arbitrario y convencional, así como los límites del espacio.

Se trata, por lo tanto, de artificios análogos a los de la novela de la corriente de la conciencia, a los cuales se aplica idéntica terminología. David Daiches, que no utiliza tal nomenclatura, explica el método perfectamente según éste aparece en las novelas de Virginia Woolf, a pesar de que es James Joyce el más frecuentemente citado como brillante manipulador del mismo. Ambos, Joyce y Virginia Woolf, lo usan —lo mismo que otros autores de este tipo de novelas— porque la esencia misma de la conciencia exige un movimiento que no es marcado rígidamente por el reloj. Precisa, en cambio, la libertad de avanzar y retroceder en el tiempo, de entremezclar pasado, presente y un futuro imaginado. Daiches señala que existen dos métodos para representar este montaje en la novela. El primero es aquel en el cual el personaje permanece fijo en el espacio mientras su conciencia se mueve en el tiempo; el resultado es el montaje del tiempo o la

superposición de imágenes o ideas de un momento sobre las de otro. La segunda posibilidad surge, naturalmente, cuando el tiempo permanece fijo y es el elemento espacial el que cambia, es decir, que se trata de un montaje de espacio[16]. Esto último no implica, necesariamente, la representación de la conciencia, aunque se utiliza frecuentemente como una técnica auxiliar en las novelas aquí estudiadas. Se le designa con nombres tan diversos como "ojo de la cámara" o "imagen múltiple", términos que sugieren la posibilidad de la concurrencia de varias imágenes en un momento determinado.

La función principal de todos estos artificios cinematográficos, especialmente la del más fundamental de ellos, el montaje, consiste en expresar movimiento y simultaneidad. Los novelistas de la corriente de la conciencia se han apropiado de este recurso ya conocido para lograr lo que, después de todo, es su propósito más importante: representar las dos vertientes de la existencia humana: vida interior y exterior simultáneamente. Un ejemplo tomado de la obra de Virginia Woolf nos mostrará de qué modo se aplica a la novela la técnica cinematográfica. En las primeras páginas de *Mrs. Dalloway*, la autora utiliza el método básico del monólogo interior indirecto para presentar Clarissa Dalloway al lector. Este permanece dentro de la conciencia de la protagonista, excepción hecha de algunos breves párrafos, a lo largo de las primeras dieciséis páginas de la obra en su edición inglesa ("Modern Library"). La relación espacial es, por lo tanto, estática (aunque Clarissa pasea lentamente por las calles de Londres). Sin embargo, resulta sorprendente no sólo el número de imágenes que se suscitan en su conciencia, sino también su diversidad en cuanto al tema y al tiempo a que pertenecen. Un resumen de las que aparecen en algunas de dichas páginas revela un montaje bastante complejo, en el que se utiliza la mayor parte de los artificios cinematográficos. El siguiente esquema incluye solamente las imágenes de mayor importancia, las cuales son suficientes por sí solas para evidenciar su analogía con la idea del montaje. El tema unificador, como ocurre casi siempre en las novelas de la corriente de la conciencia, radica en la mente egocéntrica del personaje. En primer lugar, Clarissa piensa en los pre-

parativos de una fiesta que va a celebrarse en un futuro inmediato; luego, vuelve al presente y se da cuenta de qué buena mañana hace; sigue a continuación un *flash-back* que la transporta a más de veinte años atrás y la hace pensar en los hermosos días de Bourton (aquí hemos de tener en cuenta, además, el principio de la libre asociación de ideas); aún en el pasado, pero ahora en un día determinado, recuerda una conversación con Peter Walsh hasta en sus menores detalles ("primer plano"); de inmediato, piensa en la próxima visita de Peter Walsh a Londres; en este momento es cuando se utiliza la "imagen múltiple", y abandonamos la conciencia de Clarissa durante unas pocas líneas para entrar en la de un extraño que observa a la protagonista cruzar la calle; vueltos de nuevo a la mente de Clarissa, la encontramos ahora pensando en lo mucho que le gusta Westminster; hay un "fundido" de sus ensueños sentimentales y recuerda la conversación de la tarde anterior acerca del fin de la guerra; esto, a su vez, termina en un nuevo "fundido" y volvemos a su alegría anterior al sentirse parte de Londres en este momento; aquí se emplea el principio del "corte" para presentar una breve conversación entre Clarissa y Hugh Whitbread, a quien acaba de encontrar en la calle, conversación que, libremente transcrita, acaba por perderse en la corriente de la conciencia de la protagonista, mientras ésta queda pensando en la familia Whitbread; el tiempo salta (con imágenes de los Whitbread) de un inconcreto pasado al presente, a un futuro inmediato y a un pasado lejano; todavía en este último, Clarissa piensa en Peter y en Hugh allá en Bourton, lo que se trasforma bruscamente —por medio de un corte— en ciertas consideraciones sobre el buen tiempo que hace en este momento, y de aquí, con otro fundido, pasamos a los pensamientos de Clarissa sobre su propia "vitalidad divina", cualidad que ella se atribuía a sí misma en el pasado. Todo lo citado ha ocupado únicamente las seis primeras páginas de las dieciséis mencionadas, pero basta para mostrar el montaje temporal de la conciencia de Clarissa y como éste, junto con la libre asociación de ideas, define la marcha de su fluir mental.

Los movimientos de la conciencia análogos a la técnica cinematográfica del montaje aparecen más fácilmente representados en el monólogo interior indirecto (tal como sucede en el pasaje anotado poco más arriba) que no en un fragmento de monólogo interior directo, como ha sido visto en el anteriormente citado de Molly Bloom en *Ulysses*. Si hubiésemos analizado todo el monólogo de Molly, el artificio del montaje hubiera aparecido igualmente claro, pero todo pasaje, incluso el más extenso, tiene tantos detalles subjetivos (con "ralentís" y "primeros planos"), que la generalidad del movimiento resulta difícilmente perceptible.

Joyce ha merecido los elogios del famoso director Sergei Eisenstein[17] por su habilidad en el uso del otro método de montaje, aquel en el cual el elemento temporal permanece estático y el espacial varía. Joyce utiliza especialmente este artificio en el episodio de las "Rocas Errantes" de *Ulysses*. Conviene notar, sin embargo, que mientras Joyce es el gran virtuoso de esta técnica, es la Virginia Woolf de *Mrs. Dalloway* y de *To the Lighthouse* quien la combina de forma más experta y efectiva con otras de la corriente de la conciencia. Joyce toma como base el montaje espacial, al que superpone el monólogo interior; Virginia Woolf se basa, a su vez, en el método del monólogo interior y le añade el montaje.

El citado episodio de las "Rocas Errantes", décimo de *Ulysses*, está formado por dieciocho escenas que tienen lugar en diferentes partes de Dublín; Joyce tiene buen cuidado en hacer referencia a detalles de menor importancia con el objeto de indicar que dichas escenas se desarrollan aproximadamente al mismo tiempo. Excepción hecha de estos detalles superficiales, no hay relación entre ellas. Esta técnica ha sido calificada de "laberíntica" por Stuart Gilbert . Se trata de un extraordinario ejemplo de montaje espacial. En muchas de las escenas citadas se emplea una u otra de las técnicas de la corriente de la conciencia, pero es solamente en aquellas que se refieren a Leopold Bloom y a Stephen Dedalus donde se evidencia la función de la corriente de la conciencia en esta novela. El resto de ellas, que constituyen la mayor parte del episodio, convierte a éste en una de las varias panorámicas de *Ulysses*, el cual, en tanto que se refiere a los procesos síquicos de los dos personajes principales, ejemplifica la función realizada por el montaje espacial para controlar el movimiento de la corriente de la conciencia. Su valor reside

en la justificación estética que establece al iluminar la conciencia por medio de chispazos breves y rápidos. Así, en una de las escenas del episodio mencionado, aparece Leopold Bloom en una librería, hojeando algunas novelas pornográficas con el objeto de elegir una que regalar a su mujer, y se nos ofrece este atisbo de sus pensamientos no articulados:

"El señor Bloom, solo, miró los títulos, *Las tiranas rubias*, de Jaime Abeduldeamor. Conozco la calidad. ¿Lo tuvo? Sí.
Lo abrió. Ya me parecía.
Una voz de mujer detrás de la harapienta cortina.
Escuchemos: El hombre.
No: a ella no le gustaría mucho esto. Se lo llevé una vez.
Leyó el otro título: *Dulzuras del pecado.* Más a propósito para ella. Veamos.
Leyó donde abrió su dedo.
—*Todos los billetes que le daba su esposo eran gastados en las tiendas en maravillosos trajes y en los adornos más costosos. ¡Para él! ¡Para Raúl!*
Sí. Este. Aquí. Probemos.
—*Se pegaron sus bocas en un lascivo beso voluptuoso, mientras sus manos buscaban a tientas las opulentas curvas dentro del deshabillé.*
Sí. Lleva éste. El final" [p. 261, ed. cit.].

La escena continúa a lo largo de unas pocas líneas más, y entonces, por medio de un "corte", nos hallamos en una subasta en otro lugar de Dublín. El sistema del "corte", técnica cinematográfica secundaria, es el que más se utiliza en esta parte de *Ulysses*. El contenido real del citado monologo de Bloom no guarda relación alguna con el resto del episodio de las "Rocas Errantes", excepción hecha, quizá, de la escena en que Stephen Dedalus aparece también comprando libros. Esta utilización del "ojo de la cámara" para presentar la corriente de la conciencia permite a Joyce ofrecer al lector un rápido vislumbre de un aspecto de la sique de Bloom. Se trata de algo que puede ser expresado en pocas líneas, y que traicionaría su propia función si fuese más elaborado. Y también permite a Joyce hacer algo más importante: explicar al lector las imágenes y frases que continuamente se insinúan en el monólogo de Bloom a lo largo de ese mismo día, pues la inmoral historia de "Raúl" en *Dulzuras del pecado* le obsesiona y le atrae, llegando a transformarse, incluso, en un símbolo para el pobre marido engañado que es Leopold Bloom. En su glosario de motivos de *Ulysses*, Richard Kain anota que el nombre de "Raúl" aparece siete veces en los monólogos de Bloom, a raíz de que éste lo ha leído en la librería, y que *Dulzuras del pecado* figura en trece ocasiones[19].

A pesar de la extraordinaria forma en que Joyce utiliza el montaje espacial en el citado episodio, es Virginia Woolf quien lo usa con más efectividad en lo que se refiere a los fines de la narrativa de la corriente de la conciencia. Y sucede así a causa de que consigue relacionarlo con sus restantes artificios característicos y subordinarlo a su tema básico de la corriente de la conciencia. Quizá el ejemplo de "imagen múltiple" o montaje espacial más conocido de la novelística contemporánea sea la escena de *Mrs. Dalloway* en la cual un avión evoluciona "escribiendo" en el cielo. Veamos de qué forma la escena incide en el tema de la obra:

"De repente, Mrs. Coates [una de las personas congregadas ante las puertas del palacio de Buckingham] miró al cielo. El sonido de un avión horadó ominosamente los oídos de la multitud. Venía por encima de los árboles, dejando escapar de su cola un humo blanco, que se enroscaba y ondulaba ¡escribiendo algo! ¡Formando letras en el cielo! Todo el mundo miró hacia arriba.

....

"Glaxo", dijo Mrs. Coates, con esfuerzo, con voz atemorizada. . .
"Kreemo", murmuró Mrs. Bletchley, como una sonámbula. Teniendo, inmóvil, el sombrero en su mano, Mr. Bowley miraba directamente hacia arriba. . .
El avión subía, bajaba, giraba exactamente donde quería, velozmente, libremente, con la precisión de un patinador —"Eso es una E", dijo Mrs. Bletchley— o de un bailarín —"Es un *toffee*", murmuró Mr. Bowley—
Había desaparecido; lo ocultaban las nubes. . .
Entonces, de pronto, de la misma forma que un tren sale

del túnel, el avión salió de nuevo de entre las nubes, atravesando con el ruido de sus motores los oídos de todas las gentes que se hallaban en el Mall, en Green Park, en Piccadilly, en Regent Street, en Regent's Park. . .
Lucrezia Warren Smith, sentada en una silla al lado de su marido en el Broad Walk del Regent's Park, miró hacia arriba "¡Mira, mira, Septimus!", gritó. . .
Así pues, pensó Septimus, dirigiendo su vista hacia el cielo, me avisan. No con palabras verdaderas, desde luego. . ."

Siguen varias páginas con el monólogo interior de Septimus, interrumpido aquí y allá por la presencia del avión. Después, volvemos de nuevo a Clarissa Dalloway, a quien habíamos dejado al comienzo del "montaje", en el preciso momento en que vuelve a su casa y pregunta a la sirvienta; "¿Qué están mirando?" Se trata de una alusión, naturalmente, al espectáculo del avión[20].

Lo que ha hecho Virginia Woolf con sus lectores al utilizar el montaje no ha sido únicamente ofrecerles una imagen múltiple de Londres que responde al mismo estímulo que reciben sus dos personajes principales, Clarissa y Septimus (el cual, en sí mismo, es importante para comprender sus siques), sino que también cumple otros propósitos: de forma especial, nos hace penetrar en la mente de Septimus a través de su única relación posible con la de la protagonista, es decir, la relación de tiempo y espacio. Para percatarnos de esto, debemos recordar que el eslabón que une a Septimus y a Clarissa —cuya relación es muy tenue, y que nunca llegan a conocerse— tiene un profundo significado simbólico. Otro fin que logra es la introducción de Septimus en la historia de Clarissa, sobre todo el rápido cambio y los veloces "cortes" del monólogo de aquél, con el objeto de rastrear de nuevo el movimiento de la conciencia de la heroína. Se puede ver fácilmente que una vez que se admite la existencia de la movible cámara, la arbitraria elección de un tema tras otro es ya aparentemente aceptable. Y así nadie puede sorprenderse de la repentina aparición o desaparición de cualquier cosa. El objeto central del montaje, que es, en este caso, el avión que escribe en el cielo, es el que sirve de nexo unificador. James Joyce, el otro autor que utiliza el montaje, es raramente tan

considerado como Virginia Woolf, pues, como veremos, sus recursos unificadores son, generalmente, más externos que orgánicos: para comprender a Joyce hay que tener tantos conocimientos como sensibilidad.

Una nota sobre recursos tipográficos

Hay otra serie de controles de menor importancia que la libre asociación de ideas y que los métodos cinematógraficos, pero es preciso tenerlos en cuenta si queremos comprender de qué forma la esencia del movimiento de la conciencia es representada en la novela. Se trata de los recursos tipográficos. Ya hemos indicado anteriormente que los sistemas tipográficos y de puntuación hacen parecer directo el monólogo interior, y que, al propio tiempo, permiten al autor, en un momento determinado, controlar el monólogo. Su función en el manejo del movimiento de la conciencia es semejante, pero más complejo. Estos artificios, si bien son normalmente comprendidos por todos los lectores, cuando se utilizan en la novela de la corriente de la conciencia han de ser estudiados con especial cuidado. A menudo son indicaciones de importantes cambios de dirección, andadura, tiempo o, incluso, de personaje; ocasionalmente constituyen las únicas indicaciones de tales cambios. Unos pocos ejemplos mostrarán la importante función de tales elementos —y la habilidad con que se utilizan— a la hora de controlar el movimiento de la conciencia.

Es William Faulkner en *The Sound and the Fury* quien ha logrado el uso más coherente de la puntuación para controlar el movimiento de la conciencia. En esta novela, el monólogo interior directo aparece siempre señalado por medio de bastardilla en su comienzo, bastardilla que tiene una función más: indicar al lector que se halla ante un cambio temporal. Se trata generalmente de un cambio súbito. A menos que el lector se dé cuenta del importante papel desempeñado por la bastardilla, es muy posible que ésta sólo sirva para confundirle. Un ejemplo bastará, Benjó, el idiota, es conducido a lo largo de una verja que rodea un campo de golf

por Luster, encargado de cuidarle. El fragmento comienza cuando éste le grita a Benjy:

"Otra vez te enganchate con ese clavo. No puedes arratlate pó aquí sin enganchate en este clavo".
Caddy me desenganchó y pasamos a través. Tío Maury dijo que nos cuidáramos de que nadie nos viera, de modo que es mejor que nos agachemos, dijo Caddy. Agáchate, Benjy. Así, ves. Nos agachamos y cruzamos el jardín, y nos rozaban y golpeaban las flores. El suelo era duro...
No saques las manos de los bolsillos, dijo Caddy. O se te helarán. No quieres que se te hielen las manos en Navidad, no es cierto.
"Hace demasiado frío aquí afuera —dijo Versh—. No te gustará salir afuera".
"Qué pasa ahora", dijo mamá"[21].

Lo que ha sucedido es que Benjy, al engancharse en el clavo, se acuerda de otro incidente semejante, sucedido dieciocho años atrás, en que también se quedó trabado mientras iba con Caddy, su hermana. Este recuerdo aparece en bastardilla. Sin embargo, la reanudación del diálogo normal después de esta parte así señalada no representa una continuación del diálogo precedente, sino de los recuerdos de Benjy; cuando reaparece la bastardilla —dos páginas más adelante— es para indicar un cambio temporal al presente.

Aunque otros escritores no han considerado necesario el uso de la bastardilla para mantener la fluidez en la descripción de la conciencia, raramente han sido capaces de desaparecer de la narración de forma tan completa como aquí lo hace Faulkner. Han echado mano, sin embargo, de otros recursos tipográficos. Virginia Woolf utiliza los paréntesis eficientemente para controlar la representación del fluir de la conciencia. No los emplea tan regularmente como Faulkner la bastardilla; unas pocas líneas de *To the Lighthouse* servirán para ilustrar su método. Nos encontramos, por decirlo así, ante la conciencia de Mrs. Ramsay, mientras ésta se halla cenando con sus invitados. Está pensando en sus problemas personales cuando, repentinamente, se da cuenta de que

uno de sus amigos, William Bankes, ha estado elogiando las novelas de Scott Waverley:

"Lee una de ellas cada seis meses, dice. Y ¿por qué ponía eso furioso a Charles Tansley? Se precipitó a atacar violentamente (todo, pensó Mrs. Ramsay, porque Prue no le hacía caso) las novelas de Waverley sin saber nada de ellas, nada de ellas, diga lo que diga..."[22]

Lo que el paréntesis indica aquí es un cambio en los niveles de la conciencia, no un cambio radical, sin duda, pero un cambio en cualquier caso, llevado a cabo de esa sutil forma tan propia de Virginia Woolf. Ya que su técnica básica es, en esta novela, el monólogo indirecto, la autora no precisa recurrir muy a menudo a artificios tan aparentes como el paréntesis o la puntuación. Cuando lo hace, es de manera tan obvia y natural como en el caso citado.

En éste y en otros muchos aspectos, Waldo Frank es muy diferente a Virginia Woolf. El virtuosismo técnico de Frank no es excesivo, pero, en todo caso, sus experimentos con la novela de la corriente de la conciencia son interesantes a la hora de estudiar las posibilidades del género. Con el objeto de controlar el movimiento de la conciencia, se apoya más que otro escritor alguno en recursos tipográficos y en signos de puntuación. En *Rahab,* por ejemplo, utiliza abundantemente los puntos suspensivos, el guión y el verso, y, en mi opinión, cada uno de ellos para un tipo determinado de la corriente de la conciencia: los puntos suspensivos indican imágenes visuales o auditivas que inciden en la conciencia íntima del personaje; los guiones indican reacciones abstractas ante esas imágenes, y los versos (siempre utilizados también con guiones), una reacción síquica incipiente y altamente emocional.

Es interesante notar que Joyce, quien tan genialmente hace uso de los métodos precisos para expresar la corriente de la conciencia, se apoya en recursos tipográficos con menos frecuencia que cualquier otro escritor del género, con la excepción de Dorothy Richardson, la cual nunca hubo de enfrentarse con los problemas técnicos con que se encontró Joyce, por la sencilla razón de que nunca pretendió hacerlo. Si Joyce pudo dejar a un lado los citados recursos tipográficos,

fue, naturalmente, porque *dispuso* de otros muchos para cumplir los mismos fines. Hay dos aspectos, sin embargo, uno positivo y otro negativo, que debemos considerar en *Ulysses* si queremos llevar algo más de luz a este asunto. El positivo lo hallamos en el episodio de "Eolo" o de la "Cueva de los Vientos" (aquel que tiene lugar en las oficinas del periódico). Aquí se evidencia la tendencia de Joyce a utilizar el montaje, pues todo el episodio está formado por una serie de breves sucesos, físicos y síquicos, relacionados entre sí únicamente por sus conexiones con lo periodístico y con la redacción del diario. La mitad de las escenas, aproximadamente, constituyen fragmentos de monólogo interior. El método que Joyce usa para unir estos fragmentos y dar al lector una clave con que entenderlos, es puramente tipográfico: cada uno de ellos es precedido por titulares de diario. El lector de novelas contemporáneas conoce este recurso, pues es utilizado por John Dos Passos en los "noticieros" de su trilogía USA; su propósito, hablando sin mucha precisión, consiste en hacer diversos comentarios acerca de las insensateces de la sociedad. Pero la intención de Joyce es diferente. Un solo ejemplo, tomado del mencionado episodio de la "Cueva de los Vientos", bastará para mostrar esto adecuadamente. El titular de una de las "escenas" dice: Y ERA LA PASCUA DE LOS HEBREOS; seguidamente, aparece el monólogo de Leopold Bloom:

> "Se detuvo en su camino para observar a un tipógrafo distribuyendo tipos diestramente. Primero lo lee para atrás. Lo hace rápido. Debe de requerir alguna práctica eso. mangiD. oicirtaP. Pobre papá con su libro hagadah, leyéndome hacia atrás con el dedo. Pessach. El año que viene en Jerusalén. Dios. ¡Oh Dios! Toda esa interminable historia para sacarnos de la tierra de Egipto y meternos en la casa de la servidumbre *alleluia. Shema Israel Adonai Elohenu.* No, esa es la otra. Luego los doce hermanos, hijos de Jacob" [p. 153, ed. cit.].

Esta meditación sobre las tradiciones judías no tiene conexión alguna con el resto del episodio. Se trata, únicamente, de otro rápido atisbo de la conciencia de Bloom, unificado y lógico gracias a la utilización del titular del diario y a la asociación básica, el nombre de Patricio Dignam escrito de derecha a izquierda, como en hebreo. Tal vislumbre sirve para unificar todo el episodio por medio de un sostenido tono confuso y satírico y para proporcionarnos un punto de partida común para el proceso de libre asociación de ideas que va de escena en escena.

El aspecto negativo de la utilización que Joyce hace de los recursos tipográficos en la novela de la corriente de la conciencia puede ser ilustrado perfectamente con los fragmentos anteriormente citados del monólogo de Molly Bloom. No hay signos de puntuación. Al omitir incluso los más básicos, así como toda indicación tipográfica, Joyce consigue presentar el característico fluir de la conciencia de Molly, tal y como éste aparece a un nivel próximo al sueño. Esta falta de puntuación constituye un recurso de tipo visual, pues el monólogo mismo aparece cuidadosamente estructurado a base de frases.

Así, incluso por medios puramente exteriores, puede representarse y controlarse el movimiento de la vida síquica. Hemos visto que el principio básico del movimiento de la conciencia es la ley general de la asociación mental. Esto ha sido reconocido y utilizado por los escritores de la corriente de la conciencia, los cuales también se han aprovechado de técnicas cinematográficas y han hecho un uso especial de la puntuación normal para representar y controlar el fluir. Pero este fluir es solamente uno de los dos elementos fundamentales que constituyen la conciencia. El otro es la intimidad, es decir, los aspectos no formulados e incoherentes que hacen de la conciencia de una persona un enigma para los demás. Ambos elementos básicos se hallan íntimamente relacionados, y, como veremos en el siguiente capítulo, ambos son, en parte, producto de las leyes síquicas de la libre asociación de ideas.

Notas

[1]*Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce* (Paris, A. Messein, 1931), pp. 58-59.

[2]*Ulises,* traducción española (Buenos Aires, Santiago Rueda, 1967, 5a.), p. 685. Todas las citas de la novela, según esta edición.

[3]En realidad, resulta difícil determinar si lo que Aiken está haciendo es describir a su protagonista al nivel de los sueños, allí donde la conciencia de éste, Andy, es extremadamente incoherente, o si, por el contrario, se trata de una *reverie* semejante a la del monólogo de Molly Bloom en *Ulysses.* No cabe duda de cuál es el propósito de Joyce en *Finnegans Wake;* el mecanismo de los sueños aquí utilizado resulta ser una combinación de la idea de Jung acerca de la conciencia colectiva (la experiencia en el sueño de H. C. Earwicker llega más allá que la real del mismo personaje) y de las teorías freudianas sobre el chiste inconsciente, las distorsiones verbales, los cambios de personalidad y asuntos semejantes. Frederick Hoffman ha estudiado ampliamente el mecanismo freudiano aplicado a la representación del monólogo interior directo. La siguiente cita de su "Freudianism and the Literary Mind" puede ser útil para comprender de qué tipo de corriente de la conciencia nace dicho monólogo:

"El propósito de *Finnegans Wake* consiste, sin duda, en traducir en palabras el contenido de los sueños. Los hábitos lingüísticos de éstos, unificados bajo los términos *condensación* y *cambio,* aparecen abundantemente en la obra de Joyce... Los juegos de palabras y los vocablos híbridos, como Freud ha demostrado, no son raros en los sueños, y constituyen, precisamente, uno de los principales recursos de Joyce: 'And of course all chimed *din width* the *eatmost* boviality', y '*Eins* within a *space* and a *Wearywide* space it *wast ere wohned* a Mookse' [el subrayado es de Hoffman]... El sueño, incapaz de hacer abstracciones, llega a transformar la expresión *in media res* en *in midias reeds*; en otro lugar, Joyce utiliza idénticos recursos para transformar un texto religioso, el comienzo del *Confiteor,* en algo veladamente sexual: 'Mea culpa mea culpa/May he colp, may colp her,/ mea maxima culpa/may he mixandmass colp her!' " [Nota de los Traductores: resulta de todo punto imposible traducir estas citas, pues se trata, en el primer caso, de una serie de juegos de palabras en que intervienen términos gaélicos, alemanes e ingleses antiguos, además de otros modernos caprichosamente alterados; en el segundo, de una adaptación fonética de la citada frase latina; en el tercero, de un juego de palabras con el texto religioso, del cual queda claro, en todo caso, su intención sexual, que se perdería al ser traducido].

[4]*Le monologue intérieur,* pp. 39-40.

[5]En *The Common Reader* (Nueva York, Harcourt, Brace, 1925), p. 213.

[6]Tan deseosos de obtener la confianza del lector y de conseguir la necesaria verosimilitud se dice que fueron Defoe y Poe, que se nos recuerda que la desaparición del autor no es cosa exclusiva del siglo XX; cf. Edward Wagenknecht, *A Cavalcade of the English Novel from Elizabeth to George* VI (Nueva York, Henry Holt, 1943), y Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (Nueva York, D. Appleton-Century, 1932).

[7]El lector puede preguntarse por qué razón Henry James no es incluido aquí entre los escritores de la corriente de la conciencia, pues resulta evidente que se ocupa frecuentemente de la descripción del contenido mental. El hecho fundamental que lo aparta de los narradores del género aquí estudiado es que describe la importancia racional de la inteligencia y, por ello, se ocupa de la conciencia a un nivel que corresponde al de la expresión oral. No posee las características de fluidez libre, elíptica y simbólica que son propias de la verdadera corriente de la conciencia.

[8]*Pilgrimage* (Nueva York, Alfred A. Knops, 1938), I, 194-195.

[9]*Mientras agonizo*, ed. española (La Habana, 1965), p. 13.

[10]*James Joyce: A Critical Introduction* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1941), p. 108.

[11]*The Twentieth Century Novel*, p. 497.

[12]*Rahab* (Nueva York, Boni and Liveright, 1922), p. 213.

[13]El primer novelista que utilizó el principio del mecanismo síquico fue Laurence Sterne, ya en el siglo XVIII; Sterne ha sido superado, hasta cierto punto, en nuestros días; ni siquiera un Joyce ha llegado mucho más allá. Pero Sterne no pertenece al género de la corriente de la conciencia a causa de que no se preocupa seriamente de representar el contenido de la sique por el mero hecho de hacerlo ni para intentar expresar la esencia íntima de los personajes. Su propósito es más ancho que profundo, y por ello su uso de las asociaciones es caprichoso; a pesar de su probable influencia en los escritores modernos, no pertenece al género aquí estudiado.

[14]*Joseph Campbell* en "Finnegan the Wake", *James Joyce: Two Decades of Criticism*, ed. de Seon Givens (Nueva York, Viking, 1948), p. 371.

[15]*Acerca de los recursos cinematográficos de la literatura,* cf. Beach, *The Twentieth Century Novel*, parte V, y Sergei M. Eisenstein, *The Film Sense*, trad. al inglés de Jay Leyda (Nueva York, Harcourt, Brace, 1942), passim.

[16]David Daiches, *Virginia Woolf* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1942), pp. 66 y ss.

[17]*Film Form*, ed. y traducción al inglés de Jay Leyda (Nueva York, Harcourt, Brace, 1949), p. 104.

[18]*James Joyce's Ulysses* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1934), pp. 209 y ss. La mayor parte de los que escribimos acerca de *Ulysses* debemos agradecer a Gilbert su trabajo citado, del cual partimos.

[19]*Fabulous Voyager* (Chicago, University of Chicago Press, 1947), pp. 277 y ss.

[20]Modern Library Edition (Nueva York, Random House, 1928; *copyright* de 1925, Harcourt, Brace), pp. 29 y ss.

[21]*El sonido y la furia*, ed. española (Buenos Aires, Compañia General Fabril Editora, 1961), p. 26.

[22](Nueva York, Harcourt, Brace, 1927), p. 159.

III. Los recursos

"Nunca podemos conocer de forma directa el contenido del subconsciente" *(S. Freud).*

El problema fundamental con que se enfrenta el escritor de la corriente de la conciencia consiste en captar la irracional e incoherente esencia de la conciencia íntima no expresada exteriormente, y, además, en transmitirla a su público. El lector del siglo XX, después de todo, espera cierto orden empírico y cierta estructuración lingüística y sintáctica. Y, sin embargo, si la conciencia debe representarse de forma convincente, su expresión debe carecer, en buena medida, de esas características que el lector tiene derecho a esperar. La conciencia íntima encierra un archivo completo de símbolos y asociaciones de tipo confidencial y anotados de acuerdo con un código secreto. Normalmente, este archivo es privado y, además, no existe manera alguna de descifrar su clave. Como consecuencia, y en gran medida, el contenido de una conciencia es un enigma para las otras. No es la función de la literatura el aclarar misterios. Por lo tanto, el escritor del género aquí estudiado ha de arreglárselas para representar la conciencia de forma realista, manteniendo, al propio tiempo, sus características de intimidad (incoherencia, discontinuidad e implicaciones personales), y ha de comunicar algo también al lector, siempre por medio de esa conciencia. Cuando se trata de un buen escritor lo consigue, pero, en cualquier caso, debe avivar su ingenio, pues tiene a su alcance únicamente los materiales lingüísticos y sintácticos elementales de que disponen autores y lectores.

El problema de la intimidad

La piedra angular de la técnica narrativa es el principio establecido de la omnisciencia del autor. La existencia de esta omnisciencia se da por supuesta de modo natural, sea cual fuere la habilidad del narrador para objetivizar su obra. Esto es arte, pero también es artificio, cuyo propósito no es otro que el de ocultar este convencionalismo básico. Cuando usamos términos tales como "desaparición del autor" o "inmediatez dramática", estamos utilizando una hipérbole, pero también refiriéndonos al hecho de que ha habido un intento por parte del escritor de convencer a sus lectores de que lo que están presenciando es la vida real, es decir, algo que el lector puede aceptar como independiente de la existencia del narrador. Puesto que, obviamente, ningún autor del género ha descrito sus propios procesos síquicos, todas las manifestaciones de la corriente de la conciencia aparecen de forma más o menos objetiva. En otras palabras, el autor de una novela de la corriente de la conciencia presenta siempre la sique de un personaje por él creado, no la suya propia, sin que tenga relevancia alguna el que la obra sea autobiográfica o no. En caso contrario, no habría creado una obra de arte, sino que sería culpable de haber sustituido la ficción por la "escritura automática".

El autor de este tipo de narración, como todo escritor serio, tiene algo que decir, cierto sentido de los valores que quiere comunicar a sus lectores. A diferencia de otros, sin embargo, elige el mundo interior de la actividad síquica, en el cual pone de relieve esos valores. Pero la actividad síquica es un asunto íntimo que debe representar de modo también íntimo si el autor quiere obtener la confianza del lector. Por lo tanto, ha de hacer dos cosas: representar la textura real de la conciencia y extraer de ella algún significado para el lector. El autor se halla así ante un dilema, pues la naturaleza de la conciencia implica un sentido personal de los valores, asociaciones personales y relaciones también personales, propias de esa conciencia, todo ello enigmático para cualquiera otra.

Algunos escritores han solucionado el dilema parcialmente, sacrificando la objetividad. Así Dorothy Richardson y Virginia Woolf, cuyas técnicas, como hemos visto, admiten la interferencia del narrador. Sus obras, por lo tanto, presentan menos dificultades al ser leídas y resultan menos convincentemente realistas que las de James Joyce y de William Faulkner, que son autores más objetivos. Pero todos los grandes narradores de la corriente de la conciencia han empleado idénticos recursos básicos para conseguir sus fines. Los más importantes son: primero, interrumpir el contenido mental de acuerdo con las leyes de la asociación sicológica;

segundo, representar la discontinuidad y concentración por medio de figuras retóricas tradicionales; tercero, sugerir niveles extremos y múltiples de significado por medio de imágenes y de símbolos. Puesto que todos los escritores aquí estudiados utilizan tales recursos de forma muy semejante, podemos limitarnos a analizar ahora la obra de uno solo de ellos. Para esta tarea elijo a William Faulkner, a causa de lo mucho que quiere transmitir al lector, de que consigue una objetividad sorprendente a lo largo de su obra y, en fin, porque es preciso, todavía, explicar sus métodos con más detención. Unos fragmentos de dos de sus novelas servirán para nuestro propósito. El primero de ellos es significativo por su simplicidad, pues se halla a un nivel próximo a la superficie de la conciencia; el segundo profundiza más en ella, y es también más complejo. Examinemos en primer lugar el comienzo de uno de los soliloquios de Dewey Dell en *As I Lay Dying:*

> "Ya está a la vista el poste indicador. Ahora está mirando al camino, porque puede esperar. New Hope. 3 mi., dirá. Y entonces empezará el camino, serpenteando entre los árboles, vacío en su espera y diciendo New Hope tres millas.
>
> Parece que mi madre ha muerto. Quisiera tener tiempo para dejarla morir. Quisiera tener tiempo para querer tenerlo. Porque en este mundo salvaje y profanado es demasiado pronto demasiado pronto demasiado pronto. No es que yo no lo quiera ni que yo vaya a quererlo, sino que es demasiado pronto demasiado pronto demasiado pronto"[1]

Fuera de su contexto, el párrafo transcrito parece verdaderamente enigmático. Pero a estas alturas, en la página 103 de la novela, el lector sabe ya mucho acerca de la sique de Dewey Dell, y conoce también unos cuantos hechos pertinentes de su vida: que va a tener un hijo ilegítimo; que es una joven de diecisiete años sensible pero ignorante; que forma parte del desgraciado espectáculo que ofrece una familia obsesa mientras llevan a enterrar a la madre, muerta

no muy recientemente. En este soliloquio, Dewey se halla trastornada por la muerte de su madre, pero, además, está encinta, lo que constituye el motivo fundamental de su ansiedad. Sin embargo, a pesar de todo lo que sabemos sobre la muchacha, muchos lectores pueden encontrar en el párrafo mencionado elementos incoherentes, prolijos y caprichosos, suficientes al menos para convencerse de que realmente se hallan dentro de la intimidad de la conciencia de Dewey Dell.

Cuando estudiamos un pasaje mucho más complejo en una novela de la corriente de la conciencia (más complejo, precisamente, por serlo también el protagonista y por tratarse de un nivel de la sique más profundo), nos encontramos con indicios de intimidad más definidos y con un enigma más dificultoso. El siguiente fragmento es una parte del monólogo de Quentin Compson perteneciente al segundo episodio de *The Sound and the Fury*. Se acerca el momento del suicidio del personaje. Este acaba de atravesar el pasillo y ha llegado al cuarto de baño, y vuelve ahora a su habitación, en la cual, poco antes, ha limpiado con gasolina una mancha de su pantalón:

> "Regresé por el corredor despertando a los pies perdidos en susurrantes batallones en el silencio, en la nafta, el reloj diciendo su furiosa mentira sobre la mesa oscura. Luego la respiración de las cortinas surgiendo de la oscuridad rozándome el rostro, dejando la respiración en mi rostro. Un cuarto de hora más. Y después ya no seré. Las palabras más pacíficas. Palabras más pacíficas. *Non fui. Sum. Fui. Non sum.* Cierta vez oí campanadas en alguna parte, Mississippi o Massachusetts. Fui. No soy. Massachusetts o Mississippi. Schreve tiene una botella en su baúl. *Ni siquiera piensas abrirla.* Mister y mistress Jason Richmond Compson anuncian el *tres veces. Días. Ni siquiera piensas abrirla* el matrimonio de su hija Candace *esa bebida te enseña a confundir los medios con el fin*. Soy. Bebo. No era. Vendamos el prado de Benjy para que Quentin pueda ir a Harvard y yo pueda golpearme los huesos y golpearme. Estaré muerta dentro. Fue un año lo que dijo Caddy"[2]

Valiéndonos de estos dos ejemplos, tratemos de averiguar ahora de qué forma los narradores de la corriente de la conciencia intentan conseguir la sensación de intimidad de la sique, y cómo se las arreglan para darle un sentido que el lector pueda captar.

Coherencia interrumpida

Lo que parece incoherencia en la intimidad de la conciencia no es, en realidad, sino egocentrismo; su base es la relación asociativa de tipo personal. Ahora debemos tener de nuevo en cuenta el funcionamiento de la libre asociación de ideas en la narrativa de la corriente de la conciencia. Hemos visto en un capítulo anterior que la libre asociación es el principio fundamental utilizado para controlar el movimiento de todo "fluir" de la sique. Se trata de un factor estabilizador, si bien muy sutil. En *Ulysses*, por ejemplo, las asociaciones no se explican, generalmente, en el momento en que se transcribe su proceso. Las explicaciones pueden aparecer, escondidas, separadas de la asociación por cientos de páginas. Por lo tanto, cuando se realiza la repetida asociación, todo parece incoherente, a menos que el lector tenga una buena memoria. No hay, aparentemente, motivaciones lógicas para la existencia de la conexión. Mas la explicación se halla en la supuesta falta de lógica de la libre asociación sicológica y en el egocentrismo con que funciona el proceso síquico.

Así, cuando Molly Bloom en su monólogo asocia su imaginaria discusión con un ateo a su noviazgo con Leopold (cf. más arriba, p. 56), se produce una aparente incoherencia. No hay conexión obvia, ni siquiera remota, entre ambos elementos, pero sí la hay para Molly. Naturalmente que Joyce, en este caso concreto, tiene buen cuidado de mostrarnos lo suficiente de la imagen concreta presente en la mente de la protagonista para que lo que es realmente ilógico aparezca claro al lector. De forma semejante, cuando Virginia Woolf hace que Clarissa Dalloway se preocupe de su sombrero al mismo tiempo que se compadece de Hugh Whitbread a causa de la ligera indisposición de la esposa de éste (cf. más arriba, p. 62), la asociación no tiene sentido —excepto para

Clarissa— hasta que la autora explica todo el proceso síquico unas cuantas líneas después.

Este método de interrumpir las impresiones recibidas a través de los sentidos y las ideas sugeridas por la memoria hasta tal punto que no reaparecen sino mucho más tarde en lugares inesperados y aparentemente ilógicos, es también utilizado por Faulkner con el fin de mantener la sensación de intimidad. El propósito consiste, realmente, en tratar de "tener en vilo" al lector atento. En el pasaje de Dewey Dell citado anteriormente, el enigma se basa en la intimidad de la asociación central. ¿Por qué, por ejemplo, piensa el personaje en un poste indicador mientras se halla esperando? Este tipo de asociación no se produce en la mente de una persona ordinaria, sino en la de Dewey, no porque ésta tenga una mente más lírica que los demás y esté acostumbrada a pensar por medio de símbolos, sino porque, personalmente, se le ha planteado un grave problema, tan acuciante que no se atreve, aunque debe, a esperar para resolverlo. La inmovilidad del poste indicador de la carretera le hace recordar su situación. Es el único objeto inanimado que, en ese momento, atrae su atención. Se funde con aquello que predomina en su conciencia, su embarazo culpable, y con su idea de la necesidad de un aborto inmediato. No puede esperar. A pesar de que en este pasaje se consigue la sensación de intimidad, el sentido puede captarse fácilmente una vez que nos "hemos hecho" al método del autor.

En el párrafo también anteriormente citado del monólogo de Quentin Compson el procedimiento asociativo que se utiliza para mostrar la incoherencia de la conciencia es más complejo y minucioso. En ese breve pasaje, muchas frases que parecen incoherentes pueden llegar a comprenderse partiendo del principio de que se trata de asociaciones egocéntricas, y teniendo en cuenta que su clave se halla en algún otro lugar de la novela. Por ejemplo, "despertando a los pies perdidos", por tratarse de una forma coloquial (sinécdoque), es suficientemente clara por sí misma, pero tiene más sentido si el lector recuerda la impresión que experimentó Quentin al pasar anteriormente por el mismo lugar:

"... nada más que las escaleras subían en su curva de siempre. En las sombras ecos de pies en las tristes generaciones como polvo de luz sobre las sombras, mis pies despertándolos como polvo, para volver a posarlos levemente" [p. 152, ed. cit.].

"El reloj diciendo su furiosa mentira", una expresiva figura de dicción en sí misma (personificación), exige, para alcanzar su significado pleno, que recordemos el sermón del padre de Quentin al regalarle a éste un reloj:

"Quentin, te doy el mausoleo de todas las esperanzas y deseos; será extremadamente fácil que lo uses para mejorar la *reductio absurdum* de toda la experiencia humana. . ." [p. 79, ed. cit.].

Un ejemplo más notable lo constituye la forma en que la expresión "un cuarto de hora más", encaja, significativamente, en el pensamiento de Quentin. El lector atento se da cuenta de ello porque ha encontrado anteriormente ciertas claves, como la frase "y escribió las dos notas y las metió en sendos sobres", o como cuando Quentin compra dos planchas de hierro de seis libras, todo lo cual conduce finalmente a hacer ver que lo que el protagonista pretende en realidad es dirigirse hacia el río para suicidarse dentro de quince minutos. El hecho de que esto haya de suceder en un momento determinado ("un cuarto de hora más") es una de las obsesiones que Quentin tiene y que hace más normal aún la ya suficiente anormalidad de ese acto decisivo.

El aparentemente irrelevante "cierta vez oí campanadas en alguna parte" se explica por el hecho de que el sonido de las campanas ha incidido en la conciencia de Quentin en varias ocasiones durante la descripción de los preparativos del suicidio. El lector está preparado para reconocer, cuando llega el momento, que las campanas encierran un simbolismo para el personaje, en dos planos diferentes: son las campanas que tocan en la boda de su hermana Candace, y son también el carillón de la universidad que da los cuartos mientras se acerca la hora del suicidio. La clave aparece en el siguiente párrafo:

"Pasó algún tiempo antes de que cesara la vibración de la última campanada. Permaneció en el aire, más sentida que escuchada, por largo rato. Como todas las campanas que siempre han sonado y siguen sonando a los largos y moribundos rayos de luz y Jesús y San Francisco hablando de su hermana".

La frase "Esa bebida te enseña a confundir los medios con el fin" encierra un significado íntimo para Quentin: en el pensamiento inmediatamente anterior se ha referido a su padre —"Mr. Jason Richmond Compson"—, quien se halla inextricablemente unido al deseo incestuoso que él siente por su hermana. El lector, que ya conoce la inclinación del padre por las frases sentenciosas tales como "Son siempre los malos hábitos què adquieres los que después lamentarás" y "Un caballero solía ser conocido antes por sus libros: hoy es conocido por los que no devuelve", se da cuenta de que "esa bebida te enseña a confundir los medios con el fin" no es sino un epigrama, reflejo de los del padre, los cuales inciden ahora violentamente en la conciencia de Quentin.

Lo que Faulkner ha llevado a cabo en este pasaje es, precisamente, lo mismo que en el resto de la novela a que corresponde, *The Sound and the Fury* (y lo que hacen la mayor parte de los autores de la corriente de la conciencia), con objeto de presentar la discontinuidad inherente a los procesos síquicos y darle, al propio tiempo, un sentido. Podríamos explicarlo así: de la misma forma que las asociaciones que se producen en la conciencia en un momento dado son incoherentes fuera del contexto de la mente, también son incoherentes las asociaciones del párrafo citado fuera del conjunto de la novela; pero consideradas dentro de éste no sólo resultan sicológicamente correctas, sino también reveladoras. Los escritores han utilizado como guía los principios básicos de la libre asociación sicológica. Las asociaciones de Quentin no tienen sentido fuera del contexto de la novela y para el lector constituyen, inicialmente, un verdadero rompecabezas. El propósito del autor se ha conseguido, al menos en lo que se refiere a que el lector se halle realmente dentro de la mente del personaje. Pero como Faulkner, Joyce, Virginia Woolf y algunos otros no escriben novelas absurdas, se han

preocupado de ofrecer aquí y allá, a lo largo de sus obras, ciertas claves para revelar el misterio de la intimidad. En suma, para el escritor responsable, la mente del personaje es la que existe *en la novela*.

El uso de la libre asociación de ideas como método para conseguir la sensación de intimidad de los procesos síquicos no es siempre tan abstruso como hemos visto hasta aquí. Es mucho más elemental, pero igualmente íntimo, cuando Benjy, por ejemplo, el hermano anormal de Quentin y de Candace, escucha en las primeras páginas de *The Sound and the Fury* cómo un jugador de *golf* llama al *caddie*, e inmediatamente piensa en su hermana Candace, cuyo nombre familiar es *Caddy*; en ese momento, la mente del idiota retrocede a un incidente ocurrido dieciocho años antes, durante el cual su adorada hermana estaba con él.

También en *Ulysses* la libre asociación de ideas funciona ocasionalmente a un nivel bastante elemental, si bien siempre se consigue la sensación de intimidad. Anoto seguidamente un ejemplo típico. Leopold Bloom se encuentra paseando por Dublín y ve un cartel anunciador de una representación de *Leah*, con Bandman Palmer como protagonista. Su sique vaga de esta forma:

> "Me gustaría volver a verla en eso. Anoche representó *Hamlet*. Hizo de hombre. Tal vez él era una mujer. ¿Por qué se suicidó Ofelia? ¡Pobre papá! ¡Cómo acostumbraba hablar de Kats Bateman en ese papel! Esperaba toda la tarde a las puertas del "Adelphi" en Londres para entrar. Eso ocurría el año antes de nacer yo; sesenta y cinco" [p. 106, ed. cit.].

Aquí, la asociación de "papá" con Ofelia es puramente íntima, y como la mayor parte de los lectores puede pensar, producida por el hecho de que el padre de Leopold Bloom también se suicidó. El recuerdo de esto va y viene por la mente del personaje a lo largo de todo el día. Tal recuerdo llega a unirse intrincadamente con varios temas de la novela, pero es aquí donde aparece por vez primera.

En Virginia Woolf, el uso de la libre asociación de ideas, tanto como control del movimiento y dirección del "fluir" de

sus personajes como método para poner de relieve la primacía del factor íntimo de la conciencia, se subordina a la forma especial de su monólogo interior indirecto. Ya se ha dicho en otro capítulo que el rasgo característico de esta técnica es que el autor conduce y guía el fluir de la conciencia. A causa de esta interferencia del narrador, Virginia Woolf se apoya en el principio de la asociación mucho más claramente que el resto de los autores del género aquí estudiado. Para ella, resulta de fundamental importancia convencer al lector de la intimidad de lo tratado, ya que, en realidad, presenta todo de modo muy evidente. Como ha señalado David Daiches, Virginia Woolf utiliza una indicación especial para anunciar todo cambio de dirección en el fluir síquico y para poner de relieve todo momento en el cual aparece la asociatividad íntima[3]. Tal indicación constituye una combinación del uso de la conjunción "pues" con el del pronombre indefinido "uno". Las primeras páginas de *Mrs. Dalloway* ilustran muy bien, de nuevo, lo que decimos, a causa de que el lector no ha tenido todavía una información previa, sino que ha sido lanzado directamente a la corriente síquica de Clarissa. Utilizaré abundantemente los puntos suspensivos en la siguiente cita con el objeto de poder presentar un ejemplo completo de este peculiar método en poco espacio. El subrayado es mío:

> "Mrs. Dalloway dijo que compraría las flores ella misma. *Pues* Lucy le había preparado el trabajo. . . y después, pensó Clarissa Dalloway, qué mañana, fresca como hecha de encargo para los niños en la playa.
>
> ¡Qué alondra! ¡Cómo vuela! *Pues* así le había parecido siempre cuando, con un ligero chirrido de los goznes. . . se había precipitado al exterior en dirección a Bourton. . .
> Peter Walsh. Volvería de la India uno de estos días, en junio o julio, había olvidado cuándo, *pues* sus cartas eran horriblemente aburridas; eran sus palabras lo que *uno* recordaba de él. . .
> Se tensó un poco al llegar al bordillo de la acera. . . esperando a cruzar la calle, muy erguida.
>
> *Pues* habiendo vivido en Westminster. . . *uno* siente incluso en medio del ruido del tráfico. . . un momento de silencio indescriptible. . . antes de que el "Big Ben" dé las

campanadas... Así somos de estúpidos... *Pues* sólo Dios sabe por qué *uno* lo ama tanto, por qué uno la ve así... la vida; Londres; este momento de junio.
Pues era mediados de junio..."

La cita, tal y como aparece abreviada, no tiene interés por sí misma, pero el uso de "pues" para indicar tanto un cambio de dirección como las asociaciones individualizadas aparece claro. Incluso el "pues" de "pues sus cartas eran horriblemente aburridas" se utiliza de idéntica forma, aunque también aparece en este caso ejerciendo su habitual función causal. Por su parte, "uno" pone de relieve la intimidad, pero permite a la autora conducir y guiar al lector al propio tiempo.

Discontinuidad

Además del método básico de la libre asociación, los escritores emplean otros sistemas para captar el tono y la textura de la conciencia íntima, los cuales pueden clasificarse bajo la expresión general de "recursos retóricos". Volvamos al soliloquio de Dewey Dell en *As I Lay Dying.* El pasaje comienza con un lenguaje figurativo: se nos dice que el poste indicador mira y espera. La personificación continúa, y a ésta se añade el hipérbaton (alteración del orden normal de las palabras): "New Hope. 3 mi., dirá". Se utiliza seguidamente el recurso de la repetición y, después, en sucesión rápida, la metáfora, de nuevo la personificación, litotes, ironía, anacoluto (un cambio sintáctico que deja interrrumpida la primera parte de la frase: "Es porque en este mundo salvaje y brutal demasiado pronto demasiado pronto demasiado pronto"), anáfora (repetición de una palabra o forma al comienzo de las cláusulas: "No es... Es que..."), y, quizá, otros más que no es preciso señalar excepto para insistir en lo anteriormente expuesto.

Conviene recordar que prácticamente todo fragmento escrito, del género que sea, contiene buen número de figuras retóricas, pues éstas son harto conocidas y del dominio común.

En el caso citado, es precisamente la acumulación de tales figuras, es decir, el uso excesivo del *incrementum,* lo que le caracteriza, y lo que, por exigir una lectura más atenta de lo normal y conferirle un tono enigmático, sirve para aumentar considerablemente la sensación de intimidad sicológica. Si queremos un ejemplo aún más extremado, basta volver al pasaje ya citado del monólogo de Quentin en *The Sound and the Fury.* Lo que le da su peculiar aspecto es el gran uso de la discontinuidad. Ya hemos mencionado la existencia de numerosas figuras retóricas en dicho fragmento (cf. más arriba, al tratar de las asociaciones personales), pero los principales recursos que aparecen en él son, precisamente, aquellos que indican discontinuidad: epanodos, elipsis, anáforas, anacolutos, paréntesis dislocados, así como la braquiología. La mayor parte de ellos no se utilizan muy frecuentemente en la prosa ordinaria, pero la cualidad que señalan —discontinuidad— es lo bastante inherente al funcionamiento síquico como para conferir más verosimilitud a la ya conocida incoherencia del fragmento en cuestión. Por otra parte, los citados recursos nos proporcionan otra base lógica para interpretar el pasaje, si tenemos en cuenta el hecho de que las figuras retóricas son, simplemente, etiquetas para indicar tipos comunes de pensamiento en las diferentes formas de la comunicación por medio de la palabra. Tales figuras retóricas conllevan una lógica empírica. En consecuencia, cuando leemos "Mississippi o Massachusetts... Massachusetts o Mississippi", no se trata únicamente de algo absurdo o irracional, a pesar de sus posibles resonancias incoherentes, pues nos hallamos ante una figura conocida, aunque no haya, quizá, un nombre clásico para ella: se trata de epanodos combinado con aliteración. Lo mismo sucede cuando el lector se encuentra con "Ni siquiera piensas abrirla. Mister y Mistress Jason Richmond Compson anuncian el... Ni siquiera piensas abrirla el matrimonio de su hija" (anáfora), o con "Mister y Mistress Jason Richmond Compson anuncian el tres veces" (anacoluto).

Este uso exagerado del lenguaje figurado y de los recursos clásicos de la retórica, es característico de la novela de la corriente de la conciencia. Cuando se utiliza de forma tan consciente como lo hace Faulkner en el caso citado, no es con un

propósito de decoración retórica o artificiosa. Tiene una función, la de aumentar la sensación de discontinuidad en la intimidad del proceso síquico.

Al llegar aquí resulta necesario tratar de la utilización que de tales recursos se hace en *Ulysses,* especialmente porque Joyce es famoso por su habilidad para manejarlos, notoriedad debida, en buena parte, al estudio que Stuart Gilbert ha dedicado al episodio de "Eolo". Gilbert escribe:

> "Las treinta y dos páginas de este episodio encierran un auténtico *thesaurus* de recursos retóricos, y sin duda podrían ser adoptadas como libro de texto para estudiantes de retórica. El profesor Bain ha señalado que en sus obras "Shakespeare utiliza casi todos los artificios retóricos conocidos". Mas esto podría aplicarse también a cualquier escritor prolífico... cuya obra se haya producido a lo largo de varias décadas y haya dado a luz gran número de volúmenes, pero algo muy diferente es reunir en las treinta y dos páginas de un episodio de *Ulysses* montado exclusivamente a base de retórica casi todos los entimemas importantes y engañosos empleados por Quintiliano y sus seguidores y conseguir inyectar así aún más vida en un organismo de por sí totalmente vivo"[4].

Gilbert anota seguidamente 95 casos de recursos retóricos utilizados en dicho episodio. El resultado es impresionante, y los críticos de Joyce han puesto de relieve, en todo momento, la existencia de tal lista. Pero el despliegue retórico que lleva a cabo Joyce en este lugar es, sobre todo, un *tour de force* que no se halla intrínsecamente relacionado con el funcionamiento de la corriente de la conciencia en la novela. En cambio, no es tan conocido, a pesar de ser más notable, el hecho de que Joyce utiliza los artificios retóricos de forma mucho menos deliberada en partes de *Ulysses* relevantes para su propósito fundamental, el describir estados síquicos internos. En estos lugares, lo retórico no importa como tal, sino como recurso para captar la realidad del proceso síquico; es un instrumento para mostrar la textura de la discontinuidad, esencia de la conciencia. Veamos como ejemplo el siguiente fragmento del

monólogo de Stephen, con el que comienza el episodio de "Proteo" de *Ulysses,* y que incluye —como en el caso de la cita anterior de Faulkner— los recursos propios de la discontinuidad:

> "Ineluctable modalidad de lo visible (epigrama): por lo menos eso, si no más, pensando a través de mis ojos (metáfora). Señales de todas las cosas que aquí estoy para leer (hipérbaton), huevas y fucos de mar, la marea que viene, esa bota herrumbrosa. Verde moco, azul plateado, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano. Pero él agrega: en los cuerpos. Entonces él los había advertido cuerpos antes que coloreados (anástrofe). ¿Cómo? Golpeando su sesera contra ellos, caramba (coloquialismo). Despacio. Calvo era y millonario, *maestro di color che sanno*. Límite de lo diáfano en. ¿Por qué en? Diáfano, diáfano (eufonía). Si puedes poner los cinco dedos a través de ella, es una verja (entimema), si no, una puerta. Cierra los ojos y mira.
>
> Esteban cerró los ojos para escuchar a sus botas (sinestesia) triturar ruidosamente fucos y conchas (onomatopeya). Quieras que no quieras, estás caminando a través de ello. Sí, un tranco por vez. Un espacio muy corto de tiempo a través de muy cortos tiempos de espacio (quiasmo). Cinco, seis; el *nacheinander*. Exactamente: y ésa es la ineluctable modalidad de lo audible. Abre los ojos. No. ¡Jesús! Si yo cayera de una escollera que desborda sobre su base, si me cayera a través del *nebeneinander* ineluctablemente (prótasis). Voy avanzando bien en la oscuridad. Mi espada de fresno pende a mi lado. Golpea con ella: ellos lo hacen. Mis dos pies en sus botas están al final de sus piernas (metonimia): *nebeneinander*. Suena sólido: hecho por el mazo de *Los Demiurgos*. ¿Estaré entrando en la eternidad por la playa de Sandymount? Crush, crack, crick, crick (aliteración y onomatopeya). Dinero salvaje del mar. El dómine Deasy los conoce (arcaísmo) a todos:
>
> *¿No vendrás a Sandymount,*
> *Madeleine la yegua?*

¿Ves? El ritmo empieza. Oigo (braquiologia). Un tetrámetro cataléctico de yambos en marcha (personificación). No, a galope: *deleine la yegua* (elipsis)" [p. 69, ed. cit.].

He señalado, en este breve fragmento, dieciocho casos de figuras y recursos retóricos; podrían encontrarse, probablemente, otros tantos. Sospecho que Joyce raramente consiguió tal perfección en el episodio de "Eolo", a pesar de, en este caso, haberlo hecho conscientemente.

El uso de las figuras retóricas constituye, por lo tanto, un rasgo de la novela de la corriente de la conciencia que nace naturalmente del intento de reproducir la textura interrumpida, aparentemente incoherente y desarticulada, de los procesos de la sique cuando no aparecen deliberadamente tamizados con el objeto de permitir la comunicación directa. La misma cosa sucede, hasta cierto punto y de forma menos exagerada, en las obras de Virginia Woolf y de Dorothy Richardson. Pero el sentido connotativo en el que se apoyan ambas escritoras lo consiguen recurriendo a artificios más conocidos, imágenes y símbolos.

Transformación por medio de metáforas

Una imagen es, desde luego, un recurso retórico utilizado en toda obra literaria, por medio de la cual se comunica una impresión sensorial. Las imágenes podrían definirse como comparaciones figurativas, generalmente bajo la forma de símiles o metáforas. Encontramos ese poético y rico entramado que se consigue por medio de las imágenes entre los confusos meandros de *Pilgrimage,* en la trama perfectamente ordenada de *Ulysses,* en ese sutil y extraño "sobre transparente" que es *Mrs. Dalloway* y en la densa retórica de *The Sound and the Fury,* lo mismo que en las banales y caóticas novelas de otros escritores menos afortunados de la corriente de la conciencia. Un inventario de la utilización de las imágenes en la narrativa aquí estudiada ha de tener en cuenta aquello mismo que sirve para explicar el uso de los recursos retóricos en general: el intento hecho por

parte de los autores para superar el dilema que se les plantea al pretender representar la conciencia íntima.

No necesitamos demostraciones científicas para llegar al convencimiento de que existen sentimientos e impresiones que la mente humana no puede expresar con éxito por medio de la palabra, y esto ocurre, en mayor o menor grado, de acuerdo con cada sique y cada situación determinadas. Por querer los poetas generalmente intentar comunicar algo tan preciso o tan subjetivo que se escapa al lenguaje denotativo, se han valido siempre de comparaciones para expresar lo que quieren decir. El escritor de la corriente de la conciencia explora la zona misma en la cual no existe el proceso de verbalización racional. Su dilema consiste en que ha de utilizar palabras para presentar esta zona no verbal de la mente. Como el poeta, ha tenido que recurrir al artificio de utilizar las comparaciones. Pero tal dilema no es de fácil solución. El problema del escritor de la corriente de la conciencia es otro que el del poeta, pues el primero se enfrenta con la tarea de mantener la sensación de confusión propia de los procesos síquicos no verbales. Esta confusión se caracteriza, más que por otra cosa, por ser fragmentaria, es decir, que falta el aspecto racional de la sintaxis normal, fundamentalmente conseguido por medio de la relación convencional de sujeto-objeto. Con el fin de dar la impresión de esa falta de normalidad sintáctica y, al propio tiempo, de expresar lo que hay más allá del sentido designador, los autores de la corriente de la conciencia han utilizado las imágenes de dos maneras diferentes: impresionista la una, simbolista la otra.

Por utilización impresionista de las imágenes, me refiero a la descripción de una percepción inmediata en términos figurados, que tiende a hacer de la expresión de una actitud emocional algo mucho más complejo. Un breve ejemplo de ello lo hallamos cuando Dewey Dell piensa en el poste indicador como "mirando al camino, porque puede esperar". Los métodos pueden variar, y serán explicados seguidamente. Veremos que los escritores que utilizan las imágenes de esta forma característica son aquellos calificados frecuentemente de impresionistas, es decir, los más subjetivos, tales como Dorothy Richardson y Virginia Woolf. Y por simbolismo entiendo, sencillamente, la utilización abundante de

símbolos. Un símbolo no es sino una metáfora truncada, una metáfora a la que le falta el primer término. Se trata, por lo tanto, de un sistema para intensificar la expresividad de una comparación, y es, al propio tiempo, como toda metáfora, un artificio para alcanzar mayores implicaciones de significado. Ambos, imagen y símbolo, tienden a expresar algo de la esencia de la intimidad de la conciencia; la imagen, sugiriendo los valores íntimos y emocionales de aquello que se percibe (directamente, por medio de la memoria o de la imaginación); el símbolo, por su parte, sugiriendo la forma truncada de toda percepción y llevando su significado más allá de los límites ordinarios del mismo. Puede observarse que el método simbolista, tal y como es utilizado en la novela de la corriente de la conciencia, está íntimamente relacionado con los intentos naturalistas de presentar la realidad en forma exacta. A Joyce y a Faulkner, los dos autores que más se sirven del simbolismo, se les cataloga muy frecuentemente dentro de la tradición naturalista.

La novela de la corriente de la conciencia en que se utilizan más que en otra alguna es *Pilgrimage,* de Dorothy Richardson. Ya hemos visto que su técnica fundamental es la no muy común de describir únicamente el ente síquico. Si consigue esa necesaria sensación de intimidad, es, precisamente, por valerse de las imágenes. La autora (y nos parece que se identifica muy de cerca con su protagonista, Miriam Henderson), describe sencillamente las impresiones recibidas por Miriam y anota las asociaciones derivadas de ellas. Esto se lleva a cabo, generalmente, a base de imágenes, no de narrativa; es algo concreto, no abstracto; reflexivo, no dramático. Dorothy Richardson utiliza este método de modo tan hábil, que el lector llega a identificar las imágenes con ciertos estados anímicos de la protagonista, y llega incluso a ser capaz de llenar los huecos de la sique íntima de Miriam. Un fragmento de *Honeycomb*, el tercer volumen de *Pilgrimage*, servirá para ilustrar el funcionamiento de las imágenes en la novela de la corriente de la conciencia. Miriam está almorzando en la casa donde se halla empleada como ama de llaves. Hay también varios invitados, hombres todos ellos, comiendo en una mesa cercana. La impresión que le causan a Miriam es la siguiente:

"Los afligidos ojos de Miriam buscaron sus frentes para aliviarse. Tersas cejas y, encima, el cabello cuidadosamente peinado; pero las tersas cejas inmóviles eran murallas de odio, puro odio criminal. Así son los hombres, se dijo, con un repentino relámpago de convicción, tal como son, cuando están uno frente a otro, cuando son reales. Todo lo demás es mentira. Sus pensamientos llegaron hasta un final y claro enfrentamiento con un marido. Simplemente una fría, vacía y odiosa frente y encima, el cabello cuidadosamente peinado. Si un hombre no comprende o no está de acuerdo, no es sino un pensamiento vacío, huesudo, presuntuoso, una frente totalmente condenatoria, un rostro bajo ella, comiendo y yendo a algún lugar. Los hombres son como furiosos y pesados huesos; siempre pensando en algo, solamente una cosa en cada momento, y, a menos se esté de acuerdo con ellos, asesinan. Mi marido no me matará... Yo haré pedazos sus orgullosas cejas —*le haré* ver... los dos aspectos de toda cuestión... un millón de aspectos... No las cuestiones... sólo aspectos... siempre cambiantes. Los hombres discuten, piensan que demuestran las cosas; sus frentes se calman— frías y tranquilas. Malditos sean, todos ellos"[5].

Este párrafo constituye una descripción omnisciente de lo que Miriam está pensando, excepción hecha de las últimas líneas, que pasan a ser un monólogo interior directo. La expresión "se dijo" no quiere decir literalmente "se dijo", pero sí algo más que "pensó", pues la autora está intentando una transcripción directa del entramado de los pensamientos de Miriam. Esto se lleva a cabo presentando las impresiones de la mente de la protagonista en forma de imágenes propias del tipo de persona que ella es. El hombre es, para Miriam, "simplemente una fría, vacía y odiosa frente y encima, el cabello cuidadosamente peinado". Su imagen de él, mientras come, es, en realidad, la de un posible oponente, es su imagen del hombre como "mi marido". En su libro sobre Dorothy Richardson, John Cowper Powys podría haber utilizado este ejemplo como demostración de lo que él considera la mayor virtud de esta escritora: el presentar la vida desde un punto de vista femenino[6]. También lo podría haber aprovechado el

profesor Beach para subrayar su tesis acerca de la obsesión sicológica que Miriam siente hacia los hombres. A pesar de que Beach dice que Dorothy Richardson nunca "revela" tal obsesión, aquí, sin embargo, está más que a punto de hacerlo[7].

Podemos deducir del método de Dorothy Richardson que presenta las impresiones de Miriam tal y como ésta las experimenta, y que las imágenes con las cuales aparecen implican muchas cosas acerca de lo que está pasando en la conciencia de la protagonista. En el párrafo citado, la obsesión que siente por los hombres es clara. Vemos, pues, las impresiones que Miriam tiene de las cosas en forma de imágenes, y, como lectores, llegamos a esas impresiones gracias a nuestra interpretación de tales imágenes.

Normalmente, encontramos un diferente uso de las imágenes en las novelas de la corriente de la conciencia. En *Ulysses*, por ejemplo, se utilizan abundantemente, si bien su función es más restringida y aparecen, generalmente, en forma de símbolos. Así, cuando Stephen recuerda su traumática experiencia junto al lecho de muerte de su madre, el lector se encuentra con la siguiente descripción, montada a base de imágenes:

> "En sueños, silenciosamente, ella vino después de muerta, su cuerpo consumido dentro de la floja mortaja parda, exhalando perfume de cera y palo de rosa, mientras su aliento cerniéndose sobre él, con palabras mudas y secretas, era como un desmayado olor a cenizas húmedas.
>
> Sus ojos vítreos, mirando desde la muerte, para sacudir y doblegar mi alma. Sobre mí solo. El cirio de las ánimas para alumbrar su agonía. Luz espectral sobre el rostro torturado. Su respiración ronca ruidosa, rechinando de horror, mientras todos rezaban arrodillados. Sus ojos sobre mí para hacerme sucumbir" [p. 42, ed. cit.].

Aquí el resultado no es impresionista, sino que nos hallamos ante un deseo "imagista"* de presentar un exacto

*Referencia a los poetas "imagistas" ingleses y norteamericanos de los primeros años del presente siglo, quienes consideraban que la claridad expresiva y el detallismo en las imágenes constituían la esencia poética. La escuela "imagista" alcanzó notoriedad gracias a las antologías compiladas por Ezra Pound (*Des Imagistes*, 1914) y Amy Lowell (*Some Imagist Poets*, 1915). (N. de los TT.).

detallismo. Por constituir esos detalles fenómenos sicológicos, las imágenes íntimas (combinadas con una gran retórica) consiguen llevar a cabo un retrato casi exacto de dichos fenómenos, cosa que no podría hacerse de forma más adecuada a menos que se utilizasen términos propios de gabinete sicoanalítico[8].

Los fundamentos del simbolismo radican en la utilización de símbolos especiales e íntimos. En su importante trabajo sobre el tema, Edmund Wilson dice que "los símbolos de esta escuela son generalmente elegidos de forma arbitraria por el poeta con el objeto de representar sus propias y personales ideas; son una especie de disfraz para esas ideas"[9]. Podríamos decir, parafraseando lo anterior, que los escritores de la corriente de la conciencia utilizan generalmente símbolos elegidos de modo consciente, con el objeto de convencer al lector de la intimidad y realidad de la sique representada, así como para expresar ideas propias de esa sique.

Los artistas modernos, y especialmente los que se han preocupado por el mecanismo mental, han reconocido, bien teóricamente o, lo que parece más probable, por medio de la experiencia de la propia conciencia, que el proceso síquico más elemental es el de la creación de símbolos. De la percepción simple y de las sensaciones nacen los símbolos; este proceso creativo es previo a toda asociación o ideación. Tal teoría ha sido utilizada analítica y lógicamente por algunos filósofos contemporáneos (Cassirer, Whitehead y Langer, por ejemplo), pero son los escritores de la corriente de la conciencia quienes la han ejemplificado paradigmáticamente. Para comprender cómo se "escribe" acerca del contenido mental resulta imprescindible conocer el citado principio.

Los símbolos y el simbolismo están presentes en toda metodología literaria moderna. Mucho se ha escrito sobre el tema y mucho más se ha supuesto, y se han llegado a hacer generalizaciones lamentables; añadiré por mi cuenta que los símbolos se utilizan especialmente debido a que se hallan profundamente enraizados en la experiencia sicológica, la cual enseña que su uso no es sino un proceso mental primario. La vulgarización de este principio ha tenido como consecuencia, desgraciadamente, que una buena parte del arte

simbolista del siglo XX haya perdido su razón de ser, y que se hayan desarrollado varias corrientes surrealistas irresponsables, para las cuales los símbolos constituyen el fin y no los medios. Por el contrario, la literatura de la corriente de la conciencia ha utilizado los símbolos de forma apropiada y metódica; al menos los ha utilizado con el objeto de presentar el mecanismo síquico como creador primario de símbolos. Así pues, al intentar descubrir cómo logran los escritores presentar la sique de forma tan convincentemente compleja como realista, encontramos que los símbolos constituyen la clave de su método[10].

Gran parte del impacto que produce Joyce proviene de la fuerza simbólica de sus imágenes. En el fragmento más arriba citado referente a la conciencia de Stephen, la imagen de su madre aparece como un símbolo de los remordimientos que siente por haberse negado a cumplir su última voluntad. Las palabras que el propio Stephen utiliza para definir ese sentimiento son éstas: "Mordiscón ancestral del subconsciente". El remordimiento es uno de los temas fundamentales de *Ulysses*, y no se limita solamente a la conciencia culpable de Stephen con respecto a su madre, pues el personaje experimenta la misma sensación por otras muchas razones, entre ellas el abandono en que tiene a sus hermanas, su incapacidad para ajustarse a ningún tipo de valores y, sobre todo, su alejamiento de la religión en que fue educado. La escena de la madre moribunda, que aparece en ocho ocasiones a lo largo de la novela según la compilación de Kain, es un símbolo de todo lo anotado[11].

En *Ulysses* aparecen literalmente cientos de imágenes utilizadas como símbolos. Unos pocos ejemplos, tomados todos ellos del episodio mencionado —el primero—, demostrarán de qué modo se usan y con qué frecuencia aparecen. La escena comienza con Buck Mulligan "llevando una bacía de barbero en cuyo interior yacen cruzados un espejo y una navaja"; el personaje entona seguidamente el *Introibo ad altare Dei*. La imagen, naturalmente, es un símbolo sacrílego de la misa. Más adelante, mientras Stephen contempla la bahía, la imagen que aparece en su mente es ésta: "El círculo formado por la bahía y el horizonte encerraban una densa masa de líquido verde", que se trasforma en un símbolo (gracias al mecanismo asociativo) de la palangana que había junto al lecho de su madre "llena de viscosa bilis verde". Ambas imágenes-símbolos no son sino expresión concentrada del remordimiento de Stephen. Dada su sensitividad y su peculiar conciencia, toda imagen que incide en la mente del protagonista se convierte en símbolo de su profundo remordimiento, un remordimiento al que pretende escapar por medio del cinismo, pero que no puede acallar en su conciencia. Es, sin duda, un remordimiento que Joyce no puede expresar con palabras, pero sí con la fuerza simbólica de las imágenes.

Por lo tanto, puede verse que un aspecto de la utilización de los símbolos en la literatura de la corriente de la conciencia deriva del intento naturalista de presentar la realidad objetiva. Por ejemplo, en el ya mencionado soliloquio de Dewey Dell —así como en el monólogo de Quentin— podemos observar inmediatamente que el símbolo se forma en la mente del personaje antes de que se produzca asociación alguna o de que aparezca ningún comienzo de ideación. Dewell Dell ve el poste indicador, el cual incide en su mente con carácter simbólico. Desde luego, el símbolo no se define, puesto que todo símbolo es por naturaleza indefinible, pero el lector conoce lo bastante al personaje como para hallar totalmente verosímil el proceso. Asociaciones e ideas aparecerán más tarde en la mente de Dewey Dell —y en la de los lectores— una vez que se ha formado el símbolo. Casi lo mismo sucede en el monólogo de Quentin, si bien aquí el proceso de elaboración del símbolo es más activo e incluso más íntimo. El pasillo, los pies perdidos, el reloj, las campanas, etc., son símbolos previos a las asociaciones, pues son los elementos básicos con que éstas van a formarse seguidamente.

Otros escritores de la corriente de la conciencia utilizan tanto la imagen expresionista como la simbolista, de modo semejante a como lo hacen Dorothy Richardson y Joyce. No son precisos más ejemplos para subrayar el valor de este recurso poético a la hora de representar aquello que no puede ser expresado en la conciencia por medio de la comunicación directa, sino de forma impresionista o simbolista.

Como hemos visto, los escritores de la corriente de la conciencia, de una u otra manera, han ideado métodos practica-

bles para representar y controlar el tema que les preocupa. El fluir, el sentido especial del tiempo y el enigma de la conciencia son todos captados y comunicados en un contexto narrativo. Pero el arte literario, como dijo Aristóteles, exige algo más que verosimilitud y claridad, exige armonía. Si la motivación y la acción exterior han sido reemplazadas por el ente síquico y su funcionamiento, ¿qué resta para dar unidad a la narración?, ¿qué reemplaza al argumento convencional?

Notas

[1]*Mientras agonizo*, ed. española (La Habana, 1965), p. 103.

[2]*El sonido y la furia*, ed. cit., p. 154.

[3]*Virginia Woolf* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1942), pp. 63 y ss.

[4]*James Joyce's Ulysses* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1934), p. 172.

[5]*Pilgrimage* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1938), I, 437.

[6]*Dorothy M. Richardson* (Londres, Joiner and Steele, 1931), pp. 5 y ss.

[7]Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (Nueva York, D. Appleton-Century, 1932), p. 387.

[8]Al menos en un novelista (Conrad Aiken, *Blue Voyage* y *The Great Circle*), la imagen aparece frecuentemente en términos sicoanalíticos. Pero una vez que se ha alejado de la vida real, el resultado es tedioso y poco convincente.

[9]*Axel's Castle* (Nueva York, Scribner's, 1931), p. 20.

[10]Estudio el uso del símbolo como *leitmotiv* algo más abajo, al tratar de la utilización de las estructuras en la literatura de la corriente de la conciencia.

[11]Richard Kain, *Fabulous Voyager* (Chicago, University of Chicago Press, 1947), p. 260.

IV. Las formas

"Todo lo que haré será apuntar una posibilidad. Si la naturaleza humana la altera, será a causa de que los individuos consiguen verse a sí mismos de nueva manera. Aquí y allá hay personas —pocas, pero algunos novelistas entre ellas— que intentan hacerlo así" *(E. M. Forster).*

Para el novelista de la corriente de la conciencia, el problema de la forma consiste en cómo poner orden en el desorden. El autor quiere describir lo caótico (la conciencia humana a un nivel incipiente) y se ve obligado a mantener su narración alejada de lo caótico (para hacer una obra de arte). Podemos considerar tal problema de la siguiente forma: si un escritor desea crear un personaje y presentar la mente del mismo a sus lectores, es como si la obra, entonces, *per se,* describiera esa mente. Ha de ordenar cuidadosamente, en su momento, los recuerdos y fantasías del personaje; ha de colocar la acción allí donde esos recuerdos y fantasías la colocan, y, en fin, esa acción depende de los recuerdos, percepciones o sucesos imaginados o recordados por ese mismo personaje. En suma, el escritor se compromete a sí mismo a describir con fidelidad todo aquello que él cree forma parte del caos y de la estructura de una conciencia no sujeta a normas, orden ni claridad.

Para qué sirven las estructuras

El arte, el arte narrativo, precisa normas, disciplina y claridad. El lector de novelas exige todo eso, y debe disponer de ello con el objeto de sujetar su propia conciencia indisciplinada y de poder comprender e interpretar el texto. Por lo tanto, el escritor debe, de alguna manera, atenerse a estructurar su material. El método convencional más común consiste en utilizar la unidad de acción y disponer de un protagonista, es decir, necesita un argumento. Pero el escritor de la corriente de la conciencia no se preocupa por un argumento o acción en sentido ordinario; trata de procesos síquicos, no de hechos físicos. Así pues, si no puede echar mano del argumento tradicional para conseguir la necesaria unidad, ha de recurrir a otros métodos, cosa que ha hecho con gran éxito. Esta es la razón por la cual se encuentra en las novelas de la corriente de la conciencia tan grande utilización de estructuras tradicionales[1], las que pueden clasificarse en varias categorías:

1. Las unidades (tiempo, lugar, personaje y acción)
2. *Leitmotives*
3. Modelos literarios previamente existentes (parodias)
4. Estructuras simbólicas
5. Disposición formal en escenas
6. Esquemas cíclicos naturales (estaciones, épocas, etc.)
7. Esquemas cíclicos teoréticos (estructuras musicales, ciclos históricos, etc.).

Se trata de una clasificación arbitraria, hecha únicamente para estudiar más convenientemente las diferentes estructuras existentes. Por ejemplo, las unidades podrían fácilmente incluirse en el apartado número 7, o, incluso, en el 6.

Ya hemos explicado los motivos de una necesidad estructuradora en la novela del fluir de la conciencia, pero todavía permanece en pie el problema de determinar de acuerdo con qué principios se utilizan tales estructuras. Podemos, en otras palabras, hacernos la siguiente pregunta: ¿qué se consigue en la novela de la corriente de la conciencia con la utilización de las estructuras? Tanto pregunta como respuesta son importantes, pues aun cuando los críticos han hablado ya mucho acerca de este aspecto poco común en novelas tales como *Ulysses* y *Mrs. Dalloway*, se han dado pocas explicaciones satisfactorias. El método para estudiar las estructuras ha de consistir en considerar las obras de los más importantes autores de la corriente de la conciencia, comenzando por *Ulysses*, en la cual aparecen todas las categorías establecidas en la lista anterior, y terminando con *Pilgrimage*, de Dorothy Richardson, en la cual se utiliza solamente una de ellas.

La red laberíntica de Joyce

Entre los elementos que hacen de *Ulysses* un libro sorprendente, no es el de menor importancia el que se trate de la novela más cuidadosamente planeada que jamás se haya

escrito. No solamente emplea Joyce en ella las siete categorías de la lista anterior, sino, lo que es más, dentro de algunas de ellas utiliza esquemas desconocidos anteriormente en la literatura, que son, precisamente, los que hemos de considerar de inmediato. En primer lugar, debemos determinar qué hay en el libro que justifique tan extremada planificación. No basta decir que es una novela casi sin argumento. Es preciso añadir que trata de algo que es en sí mismo caótico y difícil de interpretar, la conciencia humana, y señalar, además, que Joyce pretende captar el significado de la vida y decir algo acerca de ella, mientras espera, al propio tiempo, que el lector comprenda y, a su vez, interprete lo que él dice.

El contenido de una sique no tiene sentido por sí mismo para otra conciencia; es demasiado informe, desordenado; no ofrece puntos esenciales de referencia; no tiene ordenación específica; es caprichoso y fluido; no presenta, en suma, una base para poder ser analizado o interpretado. Por lo tanto —y esto es crucial para un entendimiento correcto de la novela de la corriente de la conciencia—, toda narración que tenga como propósito la descripción de una sique debe ser fiel a la elasticidad, ordenación y volubilidad de esa sique. Toda obra semejante ha de estar sujeta a lo informe y, en cierto modo, a lo carente de sentido. Así sucede tanto en *Ulysses* como en todas las restantes novelas de la corriente de la conciencia.

En *Ulysses*, la extremadamente disciplinada capacidad de comunicación racional de Stephen Dedalus procede de una conciencia aún más caótica, por ser más compleja, que la de Leopold Bloom. Joyce se ve obligado, con ambos personajes, a adaptarse a las características reales de sus siques, tal y como él las ha creado. El argumento de su novela, por lo tanto, carece de forma definida. Mas debe tenerla, sin embargo, si los lectores han de comprender el libro o si el creador de una obra literaria quiere comunicar algo. El novelista precisa facilitar al lector un conjunto de referencias interpretativas, un instrumento de diferenciación y de variedad, y debe, también, disponer de un artificio para conseguir luces y sombras; en suma, el novelista debe imponer una forma a un asunto que no la tiene. Y Joyce consigue todo esto tan perfectamente y utiliza tantas estructuras para ordenar su material, que muy a menudo éstas predominan sobre aquél. Resulta interesante, a este respecto, lo mucho que se ha escrito para explicar las estructuras privativas de *Ulysses* [2] y lo poco que se ha dicho, en cambio, acerca de la función de la corriente de la conciencia en la novela.

Algunos de los métodos más importantes y en ciertos aspectos más interesantes que Joyce utiliza para compensar de alguna forma la falta de argumento y las dificultades de presentar al personaje a nivel de los procesos síquicos, son las unidades de tiempo y de lugar. La acción de *Ulysses* se desarrolla en un solo día (dieciocho horas) y en una sola ciudad. De nuevo, los críticos han examinado y comentado tan ampliamente este aspecto del libro que resulta innecesario hacerlo aquí, excepto para señalar los rasgos principales. *Ulysses* comienza en dos lugares diferentes: el primero, al empezar el día (16 de junio de 1904), con Stephen en la Torre Martello, en el primer episodio de la novela; el segundo, en el cuarto episodio, también al comenzar el día, en casa de los Bloom. La hora es, aproximadamente, la misma en ambos casos, de 8 a 10 de la mañana. Los episodios siguientes se desarrollan casi de hora en hora: el segundo, la clase de Stephen, hacia las 10; el tercero, Stephen meditando en Sandymount Strand, hacia las 11; el quinto, Leopold en los baños públicos, a las 10; el sexto, el momento del funeral, a las 11; el séptimo, a las doce del mediodía, cuando Stephen y Leopold aparecen en las oficinas del diario; el octavo, Leopold almorzando, a la una de la tarde; el noveno, con Leopold y Stephen en la Biblioteca Nacional de Dublín, a las dos; el décimo, con visiones rápidas de ambos personajes en las librerías de viejo de la ciudad, a las tres; los números once, doce y trece describen las actividades de Leopold desde las cuatro hasta las ocho de la tarde; en el número catorce, Leopold y Stephen aparecen juntos, por la noche, en el hospital; en el quince, juntos todavía, aparecen en un burdel hacia la medianoche; en el dieciséis, ambos se hallan en una parada de taxis, serenándose, ya de madrugada; en el diecisiete, en la casa de los Bloom, hacia las dos de la mañana; el último episodio, el de Molly Bloom, tiene lugar justo después de las dos [3].

Todo lo anterior sucede en Dublin y aparece descrito desde los puntos de vista de únicamente tres personajes. Richard Kain ha explicado por extenso en su libro sobre *Ulysses* la importancia que para la interpretación del conjunto de la novela tiene el detallismo con que en ella aparece la ciudad de Dublin. La significación que encierra esta sorprendente fidelidad a las tres unidades no ha sido investigada en lo que se refiere a sus relaciones con la función de la corriente de la conciencia en la novela. Para estudiarlas debemos comprender, en primer lugar, que, en cierto sentido, las unidades no se respetan rígidamente a lo largo de todo el libro. Recordemos, por ejemplo, la gran cantidad de personajes secundarios; los muchos y remotos escenarios, geográficamente hablando: París, Gibraltar, la India, Inglaterra, y, sobre todo, recordemos el tiempo que abarca en realidad la acción de la novela: los días de Stephen en la universidad, su época de París, la infancia de Leopold, su vida de casado, la niñez de Molly, su noviazgo, sus muchos amoríos durante los últimos años. Y, sin embargo, seguimos afirmando que *Ulysses* está organizado de forma que sigue estrictamente las unidades, pues la acción tiene lugar en una sola ciudad, en menos de veinticuatro horas y con solamente tres personajes No hay contradicción en esto. Fidelidad a las unidades y alejamiento de ellas coexisten en *Ulysses*. Todo depende de cómo consideremos la narración: ¿tiene lugar en la mente de los personajes o es una tenue acción superficial la odisea externa de Bloom? La primera no respeta las unidades; la segunda sí.

Puesto que *Ulysses* es una novela de la corriente de la conciencia y puesto que tiene como tema la vida síquica de los personajes, la acción principal y la narración fundamental tienen lugar en la mente de esos personajes, allí donde la unidad es imposible que exista a causa de la naturaleza de la sique: no está cuidadosamente organizada, y se halla más allá de los límites convencionales del tiempo y del espacio. Por lo tanto, a esta obra de arte, que intenta ser fiel a la naturaleza de los procesos síquicos, ha de imponérsele una forma. Esta es la razón por la cual la exagerada fidelidad de Joyce a las unidades en su narración superficial cumple una importante función en la novela. Llega a ser una referencia para seguir e interpretar las caóticas siques que describe. Es más, pone de relieve la naturaleza de esas siques al establecer un contraste entre la rigidez formal y su falta de forma.

Existen todavía otros recursos para imponer un orden formal en *Ulysses*. Uno de ellos es el predominante uso del *motivo*, importante por su omnipresencia, y por conllevar consigo otros temas menores; explica mejor los procesos de la conciencia descritos en la obra. *Leitmotiv* es un término tomado de la música, más concretamente del drama musical wagneriano, y, según un diccionario americano, significa "frase o breve pasaje marcadamente melódicos, que expresan cierta idea, persona o situación, o que están relacionados con ellas, y que les acompaña cada vez que reaparecen". Literariamente puede definirse como una imagen, símbolo, palabra o frase que se repite y que implica una asociación estática con cierta idea o tema. Más allá de la relación explícita de estas definiciones, los motivos musicales y los de Joyce tienen poco en común, y no debemos insistir en más analogías entre ellos.

Los motivos de Joyce pueden clasificarse en imágenes, símbolos y palabras-frase. Sirven para presentar temas secundarios a lo largo de la novela y para expresar, con la fuerza de la imagen y del símbolo, lo que hay en las mentes de los personajes. La mayor parte de ellos sirven como eslabones formales que ayudan a mantener juntos los desperdigados materiales de la conciencia. Un ejemplo de la imagen-motivo en *Ulysses* lo constituye el recuerdo que Stephen tiene, tan frecuentemente, de su madre moribunda. Esto le obsesiona, pues se ha negado a rezar por ella, como ésta le había pedido, y lo asocia con la conciencia de su exilio espiritual. Se trata del "mordiscón ancestral del subconsciente", su remordimiento, y sirve para poner de relieve su actitud *(non serviam)* conflictiva entre su parentesco espiritual con la humanidad en general y el amor que siente hacia su madre en particular. El motivo hace su aparición por vez primera en el episodio inicial:

"En sueños, silenciosamente, ella vino después de muerta, su cuerpo consumido dentro de la floja mortaja parda, exhalando perfume de cera y palo de rosa, mientras su

aliento, cerniéndose sobre él, mudo y remordedor, era como un desmayado olor a cenizas húmedas".

Richard Kain ha señalado la repetición de esta imagen en el episodio de "Nestor" (cuando Stephen ayuda a un alumno retrasado en álgebra), en el de "Proteo" (de una forma pasiva), en la escena de la biblioteca, mientras piensa en *Hamlet*, y en el episodio de "Circe", en el cual la madre se le aparece a Stephen con su "floja mortaja parda".

Estas imágenes de la madre moribunda o muerta son las bases temáticas de los monólogos más cargados de emoción de toda la novela. Aparecen, sin embargo, muchas más imágenes-motivo, casi todas asociadas con Leopold Bloom. Una de las más patéticas, al propio tiempo que llena de humor, es aquella de las muchas visiones que Leopold tiene de Molly en la época de su noviazgo. La función temática de este motivo consiste en mostrar el tierno amor que siente hacia ella, a pesar de la tranquilidad con que acepta la existencia de sus amantes y su propia torpeza erótica.

El símbolo-motivo se utiliza todavía más en *Ulysses*. El ejemplo más divertido es el de la patata asada que Leopold Bloom lleva consigo. Es un talismán, "una reliquia de la pobre mamá", según él mismo dice a la prostituta en la escena del burdel; previamente se había referido a ella como "una patata protectora contra plagas y pestilencias". Siempre que Bloom lleva su mano al bolsillo para asegurarse de que el talismán continúa allí, es una indicación de que se prepara para heroicas hazañas. Una de éstas, por ejemplo, es su visita a una carnicería. O podría indicar también que se halla en un gran apuro, como cuando se turba ante la posibilidad de toparse con su rival, Blazes Boylan. En esta situación concreta, el monólogo de Bloom es el siguiente:

"Tengo que buscar algo que yo.
Su mano atareada se metió rápidamente en un bolsillo, sacó, leyó sin desdoblar Agendath Netaim. ¿Dónde lo?
Ocupado buscando.
Volvió a meter Agendath rápidamente.
Por la tarde, dijo ella.
Estoy buscando eso. Sí, eso. Probemos en todos los bolsillos.

Pañue. *HombreLibre.* ¿Dónde lo? ¡Ah, sí! Pantalones. Portamonedas. Patata. ¿Dónde lo?
Apúrate. Anda tranquilamente. Un momento más. Mi corazón.
Su mano buscando dónde lo puse encontró en su bolsillo trasero jabón loción tengo que buscar papel tibio pegado.
¡Ah, el jabón allí! Sí. Portal.
¡Salvo!" [p. 198, ed. cit.].

La confusión de Bloom se evidencia por el monólogo en *staccato* y por la desesperada búsqueda en su persona de un objeto familiar. La patata, su "protección contra pestilencias", es una de las cosas que encuentra. Los otros dos objetos, el folleto sionista *Agendath Netaim* y la pastilla de jabón, son símbolos-motivo similares. Todos ellos sirven como contrapartida trivial pero significativa de los dioses protectores de la *Odisea* de Homero. La función simbólica de tales objetos llega a su punto máximo en este drama histérico, de igual forma que los dioses homéricos entran en escena con atributos mortales en los momentos más críticos de la *Odisea*.

La utilización de palabras y frases como una forma especial de símbolo-motivo es un recurso caro a Joyce. Merece la pena hacer aquí una digresión para repetir lo que ya ha sido dicho por otros críticos: que si hay un aspecto de su arte que distingue a Joyce de cualquier otro novelista es, precisamente, su sensibilidad y complacencia en el lenguaje por el lenguaje. Joyce se preocupa por cada palabra en particular. Así, Harry Levin señala que el autobiográfico Stephen de *Portrait* era "un joven lírico que conseguía su encanto gracias a su habilidad para expresar con palabras los sentimientos", y que "Joyce, con su gran imaginación auditiva y su desgraciado aislamiento de la sociedad, consiguió igualar lengua y experiencia"[4]. Frederick Hoffman dice que "la odisea de Bloom se manifiesta por medio de leves y accidentales combinaciones de palabras"[5]. En *Finnegans Wake*, Joyce demuestra su enorme preocupación por el poder de la palabra aislada o de la frase. Es el mismo tipo de preocupación que se halla tras el frecuente uso de la palabra-motivo en *Ulysses*. Así sucede con el famoso "meten seis cosas" que representa el intento que Molly Bloom hace de pronunciar

"metempsícosis"*. Aparece por primera vez en el episodio de "Calipso", cuando Molly pregunta a Leopold el significado de esta palabra. Bloom recuerda el incidente más adelante, en el mismo episodio, y de nuevo en el de las "Sirenas"; reaparece en su mente en el de "Nausica", en la escena de los "Bueyes del Sol", y, finalmente, en el drama de "Circe". El significado que implica es el de la reencarnación, una idea que preocupa seriamente a Leopold. El tema de la reencarnación y el de la regeneración son muy importantes en la novela; por ello, la reaparición de la "gran palabra" que inquieta a Molly tiene toda la fuerza de un motivo. Tal tema vuelve a aparecer, bajo otros aspectos, en los monólogos de Stephen, Leopold y Molly, y es también un corolario de la idea del ciclo viconiano que tanto interesaba a Joyce. De forma semejante, se utilizan en *Ulysses* otras muchas palabras y frases-motivo, tales como *omphalos, La ci darem. . .*, "dulzura del pecado"; éstos y muchos más se encuentran catalogados de acuerdo con su presencia en *Ulysses* en un apéndice al *Fabulous Voyager* de Kain. Todos los motivos son indicaciones para que el lector vigile de cerca el material temático, que, de otra forma, en las fantasías de este mundo de la conciencia anterior a la palabra, podrían perderse o permanecer ocultos[6].

La estructura que Joyce sigue más patentemente en *Ulysses* es, desde luego, la imitación (o parodia) de la *Odisea* de Homero. Se ha demostrado claramente que Joyce llevó a cabo esto deliberada y cuidadosamente. Es evidente que sus tres personajes principales tienen como modelos, de forma burlesca, a los tres héroes más importantes de la *Odisea*, así como que su novela, al igual que el poema, se divide en tres partes básicas, la "Telemaquia", "El Viaje" y "Nostos", y que los episodios son paralelos a los de la *Odisea*, si bien Joyce los ha reestructurado a su manera[7]. La única clave concreta se halla en el título del libro, aunque aparecen innumerables sugerencias a lo largo de la novela. El estudio

*La traducción española de *Ulysses* manejada por nosotros omite este juego de palabras. El texto de Joyce dice, en inglés, "met him pike hoses", frase totalmente carente de sentido, y cuya pronunciación se asemeja a la de "metempsychosis". En un intento de mantener el juego de palabras en español, hemos recurrido a "meten seis cosas". (N. de los TT.).

de Gilbert sobre Joyce es fundamental para identificar este modelo homérico de *Ulysses*, y digno, además, de todo crédito, pues el propio Joyce le dio su visto bueno antes de ser publicado, e incluso ayudó a Gilbert a planearlo. No es necesario, por lo tanto, explicar aquí los paralelos de *Ulysses* y la *Odisea*, ya que ha sido hecho por extenso en otros lugares. Lo que nos interesa es determinar de qué forma esta estructuración influye en la novela de la corriente de la conciencia de Joyce. Tomando como base la *Odisea*, Joyce tiene en cuenta tres cosas para conseguir la unidad de su libro: primero, usa los temas del poema mismo, reduciéndolos a proporciones burlescas; segundo, emplea la estructura simbólica de la *Odisea* y las imágenes y símbolos homéricos; tercero, sigue la disposición de episodios y escenas de su modelo. Por estar estos tres elementos tan íntimamente relacionados, es aconsejable analizarlos juntos. Debemos señalar, sin embargo, que los dos primeros, la épica burlesca y la estructura simbólica, funcionan también como claves para la interpretación de los personajes.

La esencia épica de *Ulysses* aparece ya en la invocación inicial, aunque se trate de una burla; se encuentra también en el uso de *flash-backs*, equivalentes al recurso épico de *in media res*; continúa a todo lo largo de la novela por medio de su enfoque en un solo héroe, Leopold Bloom; conduce a éste a una serie de aventuras; aparece en un estilo burlescamente grandilocuente, y no falta un cierto sentido cósmico (cf. Molly como Gaea-Tellus). Los temas de la misma narración son también reflejo del modelo épico de la *Odisea*, y más que otra cosa, añaden sentido y marcan el camino del contenido de la conciencia de Stephen-Telémaco, Leopold-Ulises y Molly-Penélope. Un ejemplo será útil para ver la forma e importancia de esto. Tomemos el episodio de los "Lestrigones", así llamado por el pueblo caníbal que Ulises y sus hombres encontraron. El canibalismo en el poema de Homero es tratado seriamente, y la escena es breve y dramáticamente tensa[8]. En la épica burlesca de Joyce, el tema se reduce a las dificultades que Bloom encuentra para hallar un lugar donde comer. Ambas escenas, sin embargo, se centran básicamente en el tema de la comida. La de *Ulysses* comienza con el fluir de la conciencia de Leopold Bloom:

"Roca de ananá, limón confitado, mantecado escocés. Una chica azúcarpegajosa sirviendo paladas de crema para un hermano cristiano. Linda fiesta escolar. Malo para sus barriguitas. Fabricantes de pastillas y confituras para Su Majestad el Rey. Dios. Salve. Al. Sentado en su trono, chupando azufaifas rojas hasta el blanco" [p. 179, ed. cit.].

De forma semejante, los términos referentes a alimentos y al proceso digestivo continúan haciendo acto de presencia a lo largo del resto del episodio. Bloom tiene hambre, y está buscando un lugar para almorzar. El país de los lestrigones tiene su contrapartida en Dublín. En un restaurante vulgar y sucio, Bloom-Ulises reacciona con repugnancia al "ver comer a los animales", lo que recuerda, a un nivel diferente, el horror de Odiseo cuando los caníbales se disponen a devorar a sus compañeros. El asco de Bloom se refleja así en sus pensamientos:

"Olores de hombres. Su garganta se levantó. Aserrín escupido, sudoroso humo caliente de cigarrillo, vaho de chistera, cerveza derramada, el pis cerveciento de los hombres, lo rancio de la fermentación" [p. 197, ed. cit.].

Gilbert señala las numerosas alusiones que aparecen en este episodio de *Ulysses* al naufragio de Odiseo y de sus hombres en Lamos. He aquí sus comentarios acerca de la escena en la cual Leopold se detiene para dar de comer trozos de bollo a las gaviotas:

"Las gaviotas descendieron silenciosamente, luego todas, desde sus alturas, arrojándose sobre la presa. Desapareció. Hasta el último bocado. Sabedor de su gula y astucia, sacudió de sus manos las migajas polvorientas. No esperaba eso ni por broma'. Bloom imagina una cocina comunal, con 'una olla de sopa grande como el Phoenix Park. Arponeando en ella lonjas de tocino y cuartos traseros'. El descenso de las gaviotas, arrojándose sobre la presa, recuerda el ataque de los lestrigones, precipitándose desde sus riscos sobre el inesperado festín; la olla de sopa podría relacionarse con la bahía donde los tripulantes de las naves egeas, salvo los de la de Odiseo (que, prudentemente, los había amarrado), eran hundidos o arponeados por los caníbales. El cruel rey Antípates es simbolizado por el imperioso apetito de Bloom; la vista y el olor de la comida son el señuelo, su hija, y la horda de lestrigones puede compararse con los dientes..."[9].

Aunque esta interpretación analógica llega a ser absurda cuando Gilbert la lleva hasta el último de los párrafos citados, revela claramente hasta qué punto y de qué forma el carácter de Bloom se descubre en este episodio, gracias al fondo épico del mismo y no a una acción sostenida. Lo importante es que el tema y la situación, determinados como están por sus paralelos homéricos, sirven únicamente a modo de marco dentro del cual colocar la función principal de la novela: la descripción sicológica de un personaje. Una clara ilustración de esto lo constituye el tema secundario del episodio, tema que se encuentra tanto en la *Odisea* como en *Ulysses*. Para comprender la importancia del paralelo debemos recordar las palabras del propio Joyce, citadas por Frank Budgen:

"Estoy ahora escribiendo el episodio de los lestrigones, que se corresponde con la aventura de Ulises con los caníbales. Mi héroe va a comer. Pero hay un motivo seductor en la *Odisea*, la hija del rey de los caníbales. La seducción aparece en mi libro en forma de unas enaguas de seda colgadas en el escaparate de una tienda. Las palabras con las que yo expreso el efecto que esto causa en mi hambriento héroe son 'Perfume de abrazos lo asaltó todo entero. Con hambrienta carne, oscuramente, mudamente, deseó adorar'"[10].

En todos los episodios de *Ulysses* se encuentran algunas de estas referencias burlescas a temas y situaciones de Homero. En ellas tenemos un punto de partida para comprender el propósito de Joyce. No hay nada de heroico en este Dublín por donde pasea Leopold. La época de Bloom-Ulises es, según Joyce, una época de problemas minúsculos. Las intenciones de Joyce eran complejas y quiso decir demasiadas cosas;

afortunadamente era capaz de hacerlo, pues su habilidad para crear recursos unificadores casi no conocía límites. Algunos de esos recursos, sin embargo, añaden poco a sus fines básicos. Así sucede con la celebrada organización temática de los episodios de *Ulysses* de acuerdo con la anatomía humana, el arte, el color, la técnica y el símbolo. Stuart Gilbert nos ofrece la clave de esto cuando explica los más importantes paralelos con Homero[11]. Por ejemplo, el episodio de "Hades", relativo a la presencia de Bloom en el funeral y entierro de su amigo Patrick Dignam, posee su tema anatómico, el corazón; su tema artístico, la religión; su tema colorista, blanco y negro; su técnica, el "incubismo"; su símbolo, el guardián. De la misma forma, cada uno de los episodios tiene un específico y propio órgano, arte, color, técnica y símbolo, pero siempre encajados dentro del marco general de la *Odisea* burlesca. El propósito no es otro que el de dar mayor coherencia al conjunto, de manera que las unidades en *Ulysses* llegan a ser "tan numerosas y al mismo tiempo tan simétricas como la red laberíntica de nervios y venas que recorre el organismo vivo"[12]. Uno llega a pensar que este afán de simetría no es sino un exceso inútil de complicación. A las veces, incluso, se producen resultados negativos cuando los materiales de la narración son forzados a ajustarse a una estructuración por el mero placer de hacerlo. Así sucede, me parece, con la técnica del "desarrollo embrionario" del episodio número catorce ("Los bueyes del Sol"). Tal técnica podría también calificarse de "paródica", pues el dicho episodio aparece de forma tal que imita el habla inglesa, desde la de un desconocido anglosajón hasta el de un polemista evangélico americano del siglo XX, pasando por parodias de Mandeville, Malory, Browne, Bunyan, Pepys, Swift, Sterne, Goldsmith, Gibbon, Lamb, de Quincey, Landor, Dickens, Newman, Pater, Ruskin y Carlyle. Esto se lleva a cabo de forma brillante, y la insistencia en la "técnica embrionaria" en el tema dominante del nacimiento es obvia. Pero se sale de los límites de su función, y el entrecruzamiento del parto, el desarrollo del embrión, el arte de la medicina y la parodia literaria hace de todo ello una burda y abigarrada mezcla.

A veces, sin embargo, estas unidades secundarias iluminan

apropiadamente el contenido de la sique del personaje. Así sucede en el episodio de los "Lestrigones", mencionado más arriba. Aquí, la técnica "peristáltica" y el tema de los órganos digestivos están íntimamente relacionados con el correspondiente episodio homérico; todo lo cual, cuando se piensa en el hecho esencial de que Bloom tiene hambre y quiere comer, no es sólo particularmente relevante, sino que también clarifica y da verosimilitud a la obsesión de Bloom por la comida.

La simetría que Joyce emplea en *Ulysses* puede obtenerse todavía por medio de otros recursos. Dos de ellos implican la utilización de los esquemas cíclicos teoréticos. Uno es la teoría viconiana de los ciclos históricos; otro, la sonata musical. El primero es más importante, ya que puede explicar por qué Joyce reestructuró los episodios homéricos en la forma que lo hizo. Es bien conocido el interés que Joyce tenía por las teorías históricas de Giambattista Vico. Los críticos que han estudiado *Finnegans Wake* han explicado la influencia de los ciclos del filósofo italiano en dicha novela, y más recientemente se ha determinado que tal influencia se encuentra también en *Ulysses*[13]. La sugerencia es razonable y la evidencia convincente. La ventaja de esta estructura reside en el hecho de que, al contrario que en el caso del modelo homérico, no está limitada por ningún tiempo ni espacio determinados. Y así, las funciones de los personajes en *Ulysses* pueden ordenarse de forma más significativa para el mundo moderno. De su modelo viconiano toman valores simbólicos que son más directamente universales que los de Homero.

La idea de una estructura musical en *Ulysses* es tan genérica que no resulta muy importante, aunque es interesante observar una vez más los recursos poco comunes que utiliza Joyce. Ha sido Ezra Pound quien ha descrito *Ulysses* como una sonata musical en cuanto a su forma, con un tema, un contrapunto, un desarrollo y un *finale*[14]. Afortunadamente la idea de Pound continúa siendo válida a pesar de que la novela no se corresponde totalmente con la forma de sonata. El profesor Beach ha hecho también una analogía musical al referirse a la estructura de *Ulysses*. Afirma que "*Ulysses* no es sino un poema sinfónico, caracterizado por un vigoroso e insistente desarrollo de los

temas"[15]. Aunque las analogías entre las técnicas de un arte y otro son fácilmente engañosas, estas descripciones genéricas de la estructura musical de *Ulysses* siguen siendo pertinentes.

El propósito simbólico de Virginia Woolf

Si quisiéramos comparar la estructura de una novela con la de una sonata, *Mrs. Dalloway* serviría como soberbio ejemplo de ello. Resulta fácil identificar aquí un primer tema, un pasaje-puente, un segundo tema, desarrollo, y, por fin, recapitulación. En las novelas de Virginia Woolf, sin embargo, como en las de Joyce, se utilizan estructuras más tangibles para conseguir la armonía necesaria.

En *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf hace prácticamente lo mismo que Joyce en *Ulysses* con respecto a las unidades. La narración exterior de *Mrs. Dalloway* tiene lugar en veinticuatro horas y en la misma ciudad, Londres (en un solo barrio), con dos personajes principales únicamente. Sin embargo, en el drama fundamental que se desarrolla en las mentes de los protagonistas, el tiempo abarca dieciocho años; el lugar varía desde la India a Bourton, a Londres y a los campos de batalla de Francia; aparecen unos doce personajes. En *Mrs. Dalloway*, las unidades, aunque sorprendentes por su rigidez, se superponen a una narración que, generalmente, carece de ellas. La función de un dualismo tal es la misma que en *Ulysses*: permite que una mente exterior (la del lector) siga, comprenda e interprete las de los personajes que la autora ha creado. Y lo mismo que en *Ulysses*, esto se consigue por medio de un punto de vista lo suficientemente estático como para que la atención del lector permanezca fija mientras sigue las atropelladas asociaciones de la conciencia de los personajes.

Virginia Woolf utiliza también, en cierta medida, los motivos como artificios unificadores. Así sucede con la imagen sonora del *Big Ben* marcando las horas del día en *Mrs. Dalloway*, y también con el repetido símbolo del faro en *To the Lighthouse*. La confianza que Virginia Woolf tiene en los símbolos como elementos estructurales es, sin embargo y en cierto sentido, mayor. Esto sucede especialmente en *To the Lighthouse*, que se basa en una serie de valores simbólicos elementales, y también, hasta cierto punto, en *The Waves*, y, con menos intensidad, en *Mrs. Dalloway*. Un examen de *To the Lighthouse* revelará la forma en que esta estructura simbólica funciona con el objeto de proporcionar la coherencia necesaria a las novelas de la corriente de la conciencia. Como el título implica, la sustancia de la obra consiste en el intento que los personajes hacen de llegar al faro, situado en una isla a pocas millas de distancia de donde aquéllos se hallan reunidos. El libro comienza con una frase enfática: "Sí, desde luego, si mañana hace buen tiempo", dicha por Mrs. Ramsay, "pero tendrás que levantarte con la 'alondra', añadió". Mrs. Ramsay está diciendo a su hijo, James, que podrá ir al faro si el tiempo lo permite. El libro termina cuando han pasado diez años, Mrs. Ramsay ha muerto y, finalmente, James llega al faro por primera vez. No se trata, desde luego, de una historia de aventuras, y no se narran naufragios, tormentas ni nada por el estilo. El faro es un símbolo, lo mismo que el lugar donde se desarrolla la acción, una solitaria isla de las Hébridas, se utiliza también simbólicamente, y de la misma forma que también son simbólicos los personajes y sus acciones. Sin duda que, como ha sido sugerido, el símbolo del faro permea la novela poderosamente:

> "La estructura misma del libro reproduce el efecto de la luz de un faro; la ráfaga larga representada por el primer movimiento (la ventana) [es decir, la primera parte del libro], el intervalo de oscuridad por el segundo (el tiempo pasa), y el segundo y más corto destello por el último movimiento (el faro). Teniendo esto en cuenta, podemos pensar que la obra no se ocupa ya de un grupo específico de seres humanos, sino que trata de la vida y la muerte, la alegría y el dolor, y, más en especial, de la soledad del espíritu humano y del contraste entre la experiencia vital desordenada y fragmentada y la verdad ideal o la belleza a que la mente del hombre aspira"[16].

Mrs. Ramsay, la ardiente partidaria de la expedición al faro, se encuentra con la oposición de su marido, quien contesta así a las frases citadas más arriba: "Pero —dijo su

padre, deteniéndose frente a la ventana del estudio— no hará bueno". Así, a la situación básica se le inyecta un sentido simbólico por medio del choque de dos fuerzas. Las relaciones entre los personajes, la lucha por obtener respuesta a preguntas básicas, el deseo de poder explicarse por medio de claves, recuerdos e impresiones, todo pone de relieve que se trata de una búsqueda mística. Todo en Virginia Woolf es cuestión de percepción interior, pues los valores simbólicos no pueden ser definidos, y cuando los encontramos, lo sabemos únicamente de forma intuitiva, los "sentimos". David Daiches, que ha investigado este aspecto de la obra de Virginia Woolf más profundamente que nadie, dice lo siguiente de *To the Lighthouse*:

> "Virginia Woolf pasa de una conciencia a otra, de un grupo a otro, explorando el significado de sus reacciones, siguiendo el curso de sus meditaciones, disponiendo y manejando atentamente las imágenes que surgen en sus mentes, reuniendo con cuidado y brevedad un selecto número de incidentes simbólicos hasta que se ha alcanzado un cierto propósito. . . y hasta que la experiencia aparece como algo inexpresable y sin embargo lleno de sentido"[17].

Es pues la importancia de sucesos, recuerdos y asociaciones lo que señala especialmente Virginia Woolf. Ella sabe muy bien que no puede expresar su significado. Con objeto de impresionar al lector con el sentido del viaje hacia el faro, la sutil novelista emplea otra situación simbólica, de modo que sirva de contrapunto a la primera y principal. Se centra en torno a Lily Briscoe, uno de los huéspedes de los Ramsay, quien a lo largo de diez años ha intentado terminar de pintar un paisaje. Lo acaba, por fin, en el preciso momento en que James llega al faro; tiene entonces una fugaz y clarividente inspiración:

> "con una repentina intensidad, viéndolo todo claro durante un segundo, trazó una línea allí, en el centro. Ya estaba terminado. Sí, pensó, dejando caer, agotada, su pincel, he tenido mi visión"[18].

Propósito y situaciones simbólicas se pueden encontrar en casi todas las obras de Virginia Woolf. El día de Clarissa Dalloway, sus preparativos para la fiesta, su percepción final de sí misma durante ella, son simbólicos. De esta forma, algo trivial adquiere un significado inexpresable, de la misma manera que lo trivial alcanza significado en la conciencia cuando posee capacidad de alusión simbólica. Por ejemplo, Clarissa Dalloway se halla sola en su habitación mientras la fiesta sigue su curso en el piso de abajo. Mira por la ventana:

> "¡desde la habitación de enfrente la anciana la miró fijamente! Estaba acostándose. Y el cielo. Será un cielo solemne, había pensado, será un cielo oscuro, ocultando tímida y bellamente su mejilla.
>
> Pero allí estaba, ceniciento, apagado; veloces nubes piramidales lo cruzaban. Era nuevo para ella. Debía haberse levantado el viento. Estaba acostándose en la habitación de enfrente.
>
> . . . Cerró ahora la persiana. El reloj comenzó a sonar. El joven se había suicidado, pero ella no le tuvo lástima; con el reloj dando las horas, una, dos, tres, no le tuvo lástima, con todo lo que estaba pasando. ¡Allí! ¡La anciana había apagado su luz! Toda la casa estaba ahora a oscuras, con todo lo que estaba pasando, repitió, y las palabras vinieron a ella. No temas ya el calor del sol. Debía volver a ellos. Pero, ¡qué extraordinaria noche! Sintió algo muy parecido a él, al joven que se había suicidado. Se sintió feliz de que lo hubiera hecho; todo por la borda"[19].

Es el sentido simbólico e íntimo de todo esto lo que para Clarissa explica sus acciones y las acciones de la humanidad (la mujer acostándose, el joven suicidándose) en torno a ella, y es, al propio tiempo, el significado simbólico lo que explica al lector el sentido de los lugares comunes de la mente de Clarissa.

Aunque *The Waves* está montada también sobre una base simbólica, el principal recurso que Virginia Woolf utiliza ahora es el del arreglo formal en escenas, que se combina con la fuerza simbólica de la subida y bajada de la marea, la salida y la puesta del sol y el continuo avance de las olas sobre la playa. El propósito escénico se consigue por medio de la presentación de siete grupos de soliloquios estilizados que

representan siete etapas de la vida de los personajes. Cada uno de los grupos es introducido por un fragmento de prosa poética en el que se describe la subida de la marea en una playa. Estas descripciones pasan del amanecer al atardecer conforme los personajes pasan de la niñez a la madurez, con un claro sentido simbólico. Así, la primera de ellas es un preludio a la infancia, cuando las cosas comienzan a existir para los personajes:

"El sol no habia salido aún. El mar no se distinguía del cielo excepto en que aquél estaba ligeramente rizado, como una tela arrugada. Gradualmente, el cielo se fue aclarando, mientras aparecía una línea oscura en el horizonte, dividiendo el mar del cielo, y la tela verde se rayaba con anchas líneas movedizas, una tras otra, bajo la superficie, una detrás de otra, persiguiéndose eternamente"

Siguen a continuación los soliloquios de Bernad, Neville, Louis, Susan, Jinny y Rhoda, niños que viven juntos. Descubren su yo más íntimo en revelaciones que se complementan con los pensamientos de cada uno de ellos con respecto a los restantes. La escena cambia brusca y arbitrariamente. Al nuevo episodio precede otra descripción poética, la cual, de nuevo, tiene un sentido simbólico: "El sol se habia levantado más. . . ", es decir, los niños crecen, y, en efecto, el correspondiente grupo de soliloquios aparece en el momento en que aquellos marchan internos a sus escuelas. El libro termina con una escena en la que se reúnen los personajes, ya en su edad madura, y la novela se cierra con una descripción de la playa en una sola frase: "las olas rompían en la costa".

La disposición formal en escenas de *The Waves* sirve como sustituto de la falta de unidad temporal y argumental, pues cada escena posee su propia unidad de tiempo y, en su conjunto, el libro está relacionado íntimamente con las descripciones simbólicas intercaladas entre escena y escena. Este alto grado de formalización se halla en armonia con la estilización de los soliloquios.

Síntesis de Faulkner

En *As I Lay Dying,* de Faulkner, aparece un tipo de escenificación totalmente diferente. Esta novela, como *The Waves,* está montada a base de un grupo de soliloquios, con una serie de escenas que no están unidas por un hilo narrativo. Pero aquí termina la semejanza. Las escenas de *As I Lay Dying,* arbitrariamente presentadas, aparecen encabezadas sencillamente por titulos que identifican al personaje que habla, de forma parecida a lo que sucede en los textos teatrales. El estilo de los soliloquios no es el mismo, como en *The Waves,* sino que varía de acuerdo con la lengua y la forma de pensar típicas de cada uno de ellos. Podríamos decir brevemente que el arreglo formal en escenas que Faulkner lleva a cabo en *As I Lay Dying* es un recurso que hace posible la introducción de los pensamientos de muchos protagonistas sin confundir indebidamente al lector. Se representan en esta corta novela las conciencias de trece personajes. Esto la distingue de todas las otras de la corriente de la conciencia, en que aparecen desde un solo personaje importante —*Pilgrimage*— hasta seis en *The Waves.*

En *As I Lay Dying* el principal recurso unificador utilizado es muy diferente de lo que hemos visto hasta ahora. Se emplea la unidad de acción. En otras palabras, se utiliza un argumento sustancial, precisamente aquello que falta en las otras novelas de la corriente de la conciencia. Este aspecto diferenciador (el mismo que aparece en *The Sound and the Fury*) ya ha sido notado más arriba en dos ocasiones. Es aquello que hace que *As I Lay Dying* y *The Sound and the Fury* se aparten del modelo habitual del género aquí estudiado hasta un punto en el cual se une la novela tradicional y la de la corriente de la conciencia. No es precisa la existencia de otros artificios unificadores, ya que hay aquí un argumento coherente y puesto que los personajes actúan en un drama externo, con su comienzo, complicaciones, *clímax* y desenlace. Podemos llegar a comprender lo que de caótico y egocéntrico hay en la mente, digamos por ejemplo, de Darl, pues se halla relacionado con un conflicto claramente planteado y con una

acción. Así, en el siguiente fragmento, cuando se representa la conciencia de Darl inmediatamente después que alguien le ha preguntado dónde está su hermano Jewel, el contenido se hace patente para el lector si éste tiene en cuenta el latente conflicto que existe entre ambos hermanos:

"Ha ido a bobear con el caballo ese. Atravesará el establo para salir al potrero. No verá al caballo por ninguna parte: está al fresco allí arriba, entre los pinitos. Jewel silba, una sola vez y fuerte. El caballo resopla: entonces Jewel lo ve, reluciente, durante un instante gozoso, entre sombras azules. Y Jewel vuelve a silbar; el caballo va hacia él, ladera abajo, las patas nerviosas, las orejas en punta e inquietas, moviendo hacia arriba sus ojos desorbitados, y se para a diez pasos, de costado, observando a Jewel por encima de la crin, en atenta y traviesa actitud"[20]

El contenido síquico de los personajes de esta novela consiste, normalmente, en observaciones sobre los otros protagonistas. Esto presenta un problema especial para Faulkner, a causa de que, por depender de tales observaciones, se ve obligado a dejar a un lado gran parte del contenido mental producto del funcionamiento de la memoria y la imaginación. Esta selección tiene como consecuencia que la representación de la conciencia resulte poco convincente. En parte, Faulkner evita la dificultad gracias a dos diferentes recursos: primero, tratando únicamente de un nivel bastante superficial de la conciencia, y segundo, reproduciendo con fidelidad las peculiaridades lingüísticas propias de cada personaje. Así consigue el efecto de verosimilitud.

As I Lay Dying es un libro relativamente sencillo y poco sutil si lo comparamos con la otra novela faulkneriana de la corriente de la conciencia, *The Sound and the Fury*. Ambas son, sin embargo, semejantes en lo que se refiere a varios asuntos técnicos: poseen una sustancial unidad de acción, si bien ésta es más compleja en la segunda; tienen una disposición formal de escenas, aunque la segunda es más complicada y menos clara a este respecto. Aparte de esto, las

semejanzas técnicas no pueden llevarse mucho más allá, pues *The Sound and the Fury* trata de personalidades complejas, y la conciencia aparece en ella presentada a un nivel extremadamente profundo. Por todo ello, son precisos otros recursos estructurales, con objeto de explicar al lector lo que ocurre en este mundo extraño de la conciencia. De esos recursos, los más importantes son la estructura simbólica y el motivo. Y así vemos que los métodos unificadores de *The Sound and the Fury* son íntimamente entrecruzados, argumento, unidad de tiempo, disposición escénica, marco simbólico y motivos. Ninguno de ellos es más efectivo que otro por sí mismo, ni aparece más claramente delimitado.

El argumento de *The Sound and the Fury* consiste en la narración de las vidas de los cuatro hijos de los Compson, familia de Mississippi una vez respetable y orgullosa pero ahora muy venida a menos. Este proceso de decadencia aparece simbolizado por la reducción progresiva de la propiedad de los Compson, que consistía originalmente en una milla cuadrada de buena tierra, con

"sus caseríos para los esclavos, establos y huertas de legumbres y el césped cuidado y paseos y pabellones planeados por el mismo arquitecto que había construido la casa de gran pórtico y columnas amueblada con muebles que los barcos de vapor trajeron de Francia y Nueva Orleáns..." [p. 12, ed. cit.].

La decadencia se revela trágicamente en la historia de la destrucción de los hijos, Benjy, Quentin III, Candace (Caddy) y Jason IV. Puesto que esa destrucción —excepto en el caso de Jason— es interior, el drama narrativo correspondiente tiene lugar en las siques de los personajes, con la excepción, de nuevo, de lo referente al mencionado Jason.

Los problemas de la unidad de tiempo y de la disposición escénica se hallan, desde luego, estrechamente relacionados con la unidad de acción o argumento. Es algo muy complejo. La primera parte de la novela lleva el encabezamiento siguiente: "7 de abril, 1928": es la fecha que indica el "presente" de ese episodio, desarrollado en la mente de Benjy, el anormal, que en dicho año cumple treinta y tres, si bien su edad mental es de

tres. La conciencia de Benjy funciona con arreglo a las mismas leyes de movimiento y asociación que las otras, con la posible diferencia de que se mueve con una mayor fluidez. Así, del "presente" su mente pasa libremente a los años anteriores de su vida, de forma que hay en su conciencia, más que en ninguna otra narrativa, gran capacidad de movimiento. Por ello, hemos de estudiar esta parte de la novela en dos niveles: el de los sucesos ocurridos ese día, 7 de abril de 1928, y el de los sucesos ocurridos anteriormente en la vida del personaje. El "presente" se refiere a lo que le sucede a Benjy con el encargado de atenderle, el joven negro Luster. En este nivel, el acierto consiste en la representación de un subtema, centrado en torno a la relación de negros y blancos, corolario del principal, la decadencia de los Compson. Los hechos del pasado son importantes para los propósitos argumentales. El carácter síquico de Benjy queda dramáticamente claro, y los cruciales sucesos anteriores, así como los personajes de la historia familiar de los Compson (Candace en especial), aparecen desde el punto de vista del estúpido pero al mismo tiempo extrañamente lúcido Benjy. Faulkner nos dice que

> "amaba tres cosas: la pradera, que fue vendida para pagar la boda de Candace y enviar a Quentin a Harvard; su hermana Candace, la lumbre del fuego"[21]

Puesto que el amor de Benjy es curiosamente persistente e inconmovible, esas tres cosas —y poco más— constituyen el contenido de su conciencia. La importancia que esto tiene para la narración reside en el hecho de que "la pradera" es una metonimia para indicar las cada vez más reducidas tierras de los Compson, que "Candace" es el único miembro de la familia cuya conciencia no aparece directamente representada, y que "la lumbre del fuego" es un símbolo vital para la excepcional capacidad perceptiva del idiota. Esta perceptibilidad confiere al contenido de la conciencia de Benjy, a pesar de su anormalidad, una cierta autoridad dentro del conjunto de la novela. Gracias a esta concentración de la mente de Benjy en tres temas básicos, le es posible al lector comprender lo que sucede y, al propio tiempo, familiarizarse con el contenido argumental.

El segundo episodio de la novela se titula "2 de junio, 1910". Exteriormente tiene lugar en Cambridge, Massachusetts, y en la fecha anotada; trata de los preparativos que Quentin lleva a cabo para suicidarse. Pero el escenario interno es la mente del propio Quentin, la cual, como la de Benjy, fluye libremente hacia el pasado. El argumento de este episodio complementa el principal de la novela, que ya ha sido delineado en la parte inicial. Quentin, si bien es inteligente, es también muy inestable sicológicamente, de forma que sus obsesiones son aun más intensas que las de Benjy, y, como en el caso de éste, se centran en su hermana Candace. Así se anticipa ya el carácter de ésta y su papel en el conjunto del libro. En el caso de Quentin, su obsesión es de tipo incestuoso, pero no físico; es un símbolo para Quentin, "quien amaba no el cuerpo de su hermana, sino algo que en ella había del concepto del honor de los Compson"[22]. Esta relación incestuosa llega a convertirse en un símbolo, relacionado por si mismo con el argumento y con el tema centrales de la novela.

Las dos últimas partes de *The Sound and the Fury* se titulan respectivamente "6 de abril, 1928" y "8 de abril, 1928", fechas que corresponden, como puede verse, a los días anterior y siguiente en que tiene lugar la acción del primer episodio. El método utilizado básicamente en el tercer capítulo no es el del monólogo interior, como sucedía en los anteriores, sino el de un soliloquio representado al nivel superficial de la comunicación. Trata del cuarto hijo de los Compson, el más joven, Jason IV. El elemento temporal es aquí bastante estático, debido, especialmente, a que la narración aparece en la "superficie". Lo mismo sucede en el capítulo cuarto, con la excepción de que se utiliza un método aun más convencional, el de la narración omnisciente en tercera persona. Jason aparece el último en la decadencia, de la familia Compson, pues la suya propia es, precisamente, la final y fundamental. Aunque es el único normal de los hermanos, su degeneración es mayor, por suponer una ruptura total con las normas de integridad moral de los Compson. Robert Penn Warren ha señalado esto mismo en sus comentarios sobre Faulkner, y ha dicho lo siguiente acerca de Jason:

"... en *The Sound and the Fury* no hay personaje que pueda compararse en cuanto a degradación y envilecimiento con Jason, el Compson que ha adoptado el snopesismo. En realidad, Popeye y Flem, los más conocidos malvados de Faulkner, no llegan en ningún momento a la altura de Jason en maldad y vileza"[23].

Jason está en conflicto con dos personas (su padre ya ha muerto, así como su hermano Quentin, ambos mantenedores a ultranza del honor de los Compson): con Dilsey, el viejo cocinero negro que comprende los valores éticos de la familia, al menos en sus aspectos más superficiales, y Miss Quentin, la hija ilegítima de Candace. Esta última vive con los Compson, pero no entiende (o no le preocupa) el código moral de los mismos. Representa una deliberada brutalidad ajena a todos los Compson, incluso para Jason. Quien vence a éste es Miss Quentin, no Dilsey. De forma simbólica, el linaje de los Compson termina con Jason (que no deja herederos) y con el suicidio de Quentin (que nunca cohabita con nadie, excepto, de forma imaginativa y simbólica, con su hermana). Por su parte, Benjy es impotente y acaba encerrado en un manicomio. La historia de los Compson es paralela a la de los Sutpen de *Absalon, Absalon!* Por medio de este uso complicado pero orgánico de argumento, unidad de tiempo, disposición escénica y marco simbólico, consigue Faulkner una determinada unidad estructural en *The Sound and the Fury*. Utiliza, además, de forma harto interesante, los motivos, con objeto de dar más trabazón a los citados elementos estructurales.

El uso especial que Faulkner hace de los motivos se revela en cualquiera de las dos primeras partes de la novela; bastará examinar una de ellas. En la segunda, con el monólogo de Quentin, se trata básicamente de símbolos-motivo, si bien aparecen también algunas imágenes-motivo. La palabra-motivo no la utiliza Faulkner de manera habitual, pues no le gusta, como a Joyce, "identificar palabras con cosas". Los motivos principales son el reloj, el anuncio de la boda, la pradera, el sonido de las campanas, la manía por el orden y la palabra "hermana". Ya hemos visto en un capítulo anterior —el dedicado a estudiar la intimidad de las asociaciones— que todo lo recién anotado reaparece una y otra vez a modo de señales no sólo en la conciencia de Quentin, sino también en la de los lectores. Tales motivos conllevan el peso del argumento, y son los medios por los cuales se extrae un significado universal y coherente de otro íntimo y caótico. Así, el reloj, que atrae tantas veces la atención de Quentin, es el que le regaló su padre. Quentin le arranca las manecillas para probarse a sí mismo que la teoría de su padre es válida, es decir, que su propósito no es

"que tú puedas recordar el tiempo, sino que puedas olvidarlo de vez en cuando por un momento y no dedicar todas tus energías a conquistarlo".

Su tictac, que no indica la hora, sino sólo el hecho de que el tiempo pasa continuamente, se acentúa en contraste con el de otros relojes cuyo sonido incide en la conciencia de Quentin y a los cuales éste siempre se niega a mirar. Las referencias a los relojes sirven para que en ellas se basen dos importantes ideas relacionadas con el tema principal: el desorden de la conciencia mientras ésta se halla ante el dilema del tiempo sicológico y el tiempo real, y la más general de lo caduco, marcado también por el paso del tiempo.

Para nuestro propósito no resulta necesario mostrar de qué forma se utilizan todos esos motivos en la novela. Sin embargo, uno de ellos es particularmente útil para ejemplificar de forma genérica cómo Faulkner usa el motivo en sus obras. Se trata de las imágenes relativas a la preocupación que Quentin siente por su aspecto personal antes de suicidarse. Aparece lavándose las manos y los dientes, limpiando su corbata con gasolina y cepillando su sombrero, todo ello antes de salir de su habitación para dirigirse hacia el río. Claro que Faulkner necesita que su personaje haga algo con objeto de enfocar mejor el mecanismo de su conciencia. El valor simbólico de tales imágenes, que precisamente por ser tan frecuentes adquieren categoría de motivos, es muy grande. Podemos interpretarlas como un deseo final y tímido de limpiar la vergüenza y el honor de los Compson, un intento purificador por parte de Quentin de lavar la mancha que Can-

dace ha impreso en su sique. Constituyen una preparación para alcanzar el *clímax* del episodio, el suicidio mismo, que llega a parecer un acto de expiación.

Hay al menos un escritor de la corriente de la conciencia que no utiliza las complejas estructuras de las unidades de tiempo y lugar, argumento, simbolismo, ciclos teoréticos y parodias. En realidad, el único principio unificador importante que Dorothy Richardson usa en su extenso *Pilgrimage* es el de la unidad de personaje, y de una forma tal que podemos considerarlo como el límite de sus posibilidades a este respecto. En cada volumen de *Pilgrimage* todo aparece desde el punto de vista de Miriam. Y esto constituye, por sí mismo, la estructura de la novela, en parte porque la acción permanece a un nivel de la conciencia bastante superficial, y en parte porque Dorothy Richardson no dispone de muchos temas de que echar mano. De hecho, resulta verdaderamente difícil determinar si hay tema alguno en la novela. Trata, sin duda, de la vida escasamente movida de Miriam, especialmente de su vida síquica. Es muy posible que *Pilgrimage* encierre el tema de la "búsqueda", una especie de ansia mística por algo vago simbolizado por un "jardín florido" Esta imagen-motivo del jardín aparece a todo lo largo de la novela, pero no influye sustancialmente en su estructura.

Hemos recorrido un largo camino estudiando el problema de los sistemas estructurales, desde la miríada de complejos recursos que aparece en *Ulysses* hasta el exclusivo de la unidad de personaje en *Pilgrimage*. Como artista, admiramos más a Joyce que a Dorothy Richardson, de la misma forma que valoramos más *Ulysses* que *Pilgrimage* como obra de arte. Esto se debe al hecho de que las estructuras son necesarias en toda novela de la corriente de la conciencia. Podemos hacer que la explicación nos la dé el propio Joyce:

> "Produce el arte o debe producir, induce o debe inducir, a un éxtasis estético, a una piedad o a un terror ideales, a un éxtasis provocado, prolongado y finalmente disuelto por lo que yo llamo el ritmo de la belleza.
> —¿Qué es exactamente esto?, preguntó Lynch.
> —El ritmo —dijo Stephen— es la primera relación estética formal entre las partes de un conjunto también estético, o entre un conjunto estético y sus partes, o entre una parte cualquiera y el conjunto estético a que pertenece"[24].

O, simplificando la respuesta, podríamos aventurar un epigrama y decir que las muletas son necesarias únicamente cuando hay un cuerpo que sostener.

Notas

[1]Es precisamente esta cuidadosa estructuración de la novela de la corriente de la conciencia lo que la diferencia de una buena parte de la narrativa del siglo XX, caracterizada por su caótica falta de forma, especialmente de aquella que tiene sus orígenes en el naturalismo del siglo XIX. Al propio tiempo, esta estructuración sirve para relacionar estrechamente la novela de la corriente de la conciencia con el resurgimiento de los métodos clásicos en la poesía y en el drama. Lo más sorprendente es que, en su lucha contra el confusionismo, la novela de la corriente de la conciencia trata, precisamente, de temas caóticos. Cf. T. S. Eliot, *Family Reunion*, como ejemplo teatral de esto mismo.

[2]Especialmente Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1934); Richard M. Kain, *Fabulous Voyager* (Chicago, University of Chicago Press, 1947), y Harry Levin, *James Joyce: A Critical Introduction* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1941).

[3]Según Gilbert, op. cit., capítulo II.

[4]Harry Levin, op. cit., p. 97.

[5]Frederick J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind* (Baton Rouge, Louisiana, Louisiana State University Press, 1945), p. 133.

[6]Así el tema de *Don Giovanni*; indicado por el motivo de *La ci darem*. Cf. sobre este asunto el ingenioso artículo de Vernon Hall, Jr. "Joyce's Use of Da Ponte and Mozart's *Don Giovanni*", en *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVI, p. 78.

[7]Cf. Gilbert, *Ulysses*, passim, y Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (Nueva York, H. Smith and R. Haas, 1934), pp. 15, 20, 39, quienes demuestran de forma definitiva el propósito deliberado de Joyce.

[8]*La Odisea*, libro X.

[9]Gilbert, *Ulysses*, p. 190.

[10]*The Making of Ulysses*, p. 20.

[11]Gilbert, op. cit., capítulo II.

[12]Ibid., p. 30.

[13]Por Ellsworth G. Mason, "Joyce's *Ulysses* and the Vico Cycle" (Tesis doctoral, University de Yale, 1948). Las teorías que atraían a Joyce se encuentran en la edición de 1744 de *La Scienza Nuova*, de Vico. Cf. Gilbert, op. cit., pp. 37-39, para este interés de Joyce por Vico. Para la influencia de Vico en *Finnegans Wake*, cf. Samuel Beckett, "Dantè. . . Bruno. Vico. . . Joyce", en *An Examination of James Joyce*, por Beckett *et alia* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1939), y Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (Nueva York, Harcourt, Brace, 1944), pp. 5 y ss.

[14]"James Joyce et Pécuchet", *Polite Essays* (Londres, Faber and Faber.

[15]Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (Nueva York, D. Appleton-Century, 1932), p. 418.

[16]Joan Bennett, *Virginia Woolf. Her Art as a Novelist* (Londres, Cambridge University Press, 1945), pp. 103-104.

[17]*Virginia Woolf* (Norfolk, Connecticut, New Directions, 1942), pp. 82 y ss.

[18]*To the Lighthouse* (Nueva York, Harcourt, Brace, 1927), p. 310.

[19]*Mrs. Dalloway*, Modern Library Edition (Nueva York, Random House, 1928; *copyright* de 1925, Harcourt, Brace), p. 283.

[20]*El sonido y la furia*, ed. cit., p. 10.

[21]Ibid., p. 22.

[22]Ibid., p. 12.

[23]"William Faulkner", en *Forms of Modern Fiction*, ed. William van O'Connor (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1948), pp. 125 y ss.

[24]*A Portrait of the Artist as a Young Man*, en *Viking Portable Joyce* Nueva York, Viking, 1947), p. 471.

v. Los resultados

"Una vez que la realidad nos ha sido revelada, continuamos viéndola de la misma manera". *(Ernst Cassirer)*

Es ya evidente que dentro del género de la corriente de la conciencia se ha dado un proceso evolutivo muy específico. Desde los primeros experimentos con explicaciones impresionistas del mundo interior, ejemplificados perfectamente por Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway* y de forma más amplia por Dorothy Richardson en *Pilgrimage,* pasando por la poderosa presentación de la vida síquica llevada a cabo por Joyce en *Ulysses,* hasta la culminación del experimento en *The Waves* y en *Finnegans Wake* —que llevan el género de la corriente de la conciencia a su virtuosismo y a su oscuridad máximas—, hemos llegado, finalmente, al sutil retroceso de las novelas de Faulkner. Su obra supone una vuelta a la base fundamental de la narrativa, la utilización de una importante acción exterior, que combina con la corriente de la conciencia.

Incorporación a la gran corriente

La novela de la corriente de la conciencia se ha incorporado ya al gran caudal de la narrativa. Mirar atrás, a la época de la experimentación, con un suspiro de alivio y una desganada aceptación del hecho de que el experimento ha dado lugar a algunas grandes obras de la literatura del siglo xx, no es apreciar la importancia total del género. El tremendo resultado es éste: los métodos de la corriente de la conciencia son, ahora, métodos convencionales; las complicaciones de la vida mental anterior a la expresión hablada son ya formas aceptadas en la literatura de nuestro siglo. Los escritores se valen ya, con toda confianza, de los recursos utilizados para representar la conciencia íntima, y los lectores los aceptan sin protesta alguna. La corriente de la conciencia como método para describir al personaje es ya una realidad admitida universalmente. El arte ha intentado siempre expresar y objetivizar los procesos dinámicos de nuestra vida interior; ahora que la "vida interior" es una realidad que reconocemos como disponible para cualquier conciencia, y ahora que las técnicas, recursos y formas han sido establecidos para expresar tal realidad, el arte narrativo está más cerca que nunca de conseguir sus propósitos.

Pero el hecho importante que debemos tener en cuenta es la aceptación de la realidad de la vida interior, de los niveles de la conciencia anteriores a la expresión hablada como tema apropiado de la novela. Si miramos al azar la obra de algunos de los más significativos autores de mediados del siglo xx, esa aceptación se hace imperiosa. Podemos encontrarlo y admitirlo ya como una convención normal en Elizabeth Bowen, Graham Greene, Katherine Anne Porter, Robert Penn Warren, Delmore Schwartz y Eudora Welty, por no citar sino unos pocos, y dejando aparte la gran cantidad de obras más efímeras en que la conciencia no articulada no sólo se acepta como tema legítimo, sino que se crea *automáticamente* tomando como modelo las grandes novelas experimentales de la corriente de la conciencia.

Necesitaremos hacer pocas referencias a los autores citados para reforzar estas observaciones. *All the King's Men,* una novela excelente y relativamente conocida de Warren, fue publicada en 1946. Se trata básicamente —dicho en pocas palabras para llegar rápidamente al fondo de la cuestión y comprender así buena parte de su fuerza— de un estudio del desarrollo moral y del despertar ético del personaje central, Jack Burden. La historia de éste, desde luego, depende de las actitudes paralelas y opuestas de otros personajes importantes. En éstos —Willie Stark y Ann Stanton, especialmente— se trata de una evolución moral basada casi por completo en la acción. En el caso de Burden, por el contrario, presenciamos casi exclusivamente un *drama síquico,* y buena parte de la novela se centra en la descripción de dicho drama, íntimo y de conciencia. El método de Warren es más naturalista que impresionista, pues utiliza símbolos e imágenes concretas. Como Faulkner, toma los densos y caóticos materiales de la mente y los objetiviza por medio de símbolos y de motivos. Y precisamente gracias a los recursos retóricos se logra representar esa densidad y ese caos. Este método de Warren,

usado para describir las actividades mentales no expresadas de Burden, no es, sin embargo, una imitación del de Faulkner; la presentación de la conciencia en *All the King's Men* es excesivamente convencional. Aparece en general en primera persona, y, ocasionalmente, en segunda, de forma más objetiva ("Acostarse por la tarde, ya al final de la primavera, o simplemente al comienzo del anochecer, con esos sonidos en tus oidos, te proporciona una maravillosa sensación de paz" [p. 325]). Warren evita los recursos tipográficos, las aberraciones sintácticas, la fragmentación y la oscuridad lógica. Esto se refleja en su falta de interés por los aspectos puramente mecánicos (sicoanalíticos y teoréticos) del proceso mental. Insiste, en cambio, en la lucha espiritual (perfeccionamiento o degeneración) que se manifiesta dramáticamente en la confusión no expresada de la mente. Con objeto de representar esa confusión se vale de la retórica, los símbolos y la libre asociación de ideas. Resulta significativo que en la pintura que hace Warren de su protagonista encontremos la negación de las teorías sicológicas de la conciencia junto a la aceptación de la descripción básica que de estas teorías ha hecho su propia generación. Una breve cita de la novela bastará para ilustrar el método de su autor. La utilización de la primera y la tercera persona indica la doble función del fragmento; es decir, que la narración se combina con algo más importante, el estado síquico de Burden, el narrador:

"Habia estado alli desde el funeral de Adam. Había acompañado al cadáver, siguiendo en un coche de la funeraria la lujosa carroza mortuoria, que brillaba cegadoramente... Yo no la vi entonces, mientras iba sentada en el coche alquilado, que marchaba con ritmo torturante y solemne a lo largo de las casi cien millas del recorrido, despegando lenta y fastidiosamente cada una de ellas del cemento de la carretera, como si estuviese arrancando una interminable tira de piel de la carne viva. Yo no la vi, pero sé cómo iba: erguida, con la cara pálida, los hermosos huesos de su rostro marcándose bajo la piel tirante, sus manos apretadas sobre su regazo. Pues asi

estaba cuando la vi bajo los robles cubiertos de musgo, como si estuviera totalmente sola, a pesar de la enfermera y de Katy Maynard y de toda la gente —amigos de la familia, curiosos que vinieron a divertirse y darse codazos, periodistas, famosos doctores de la ciudad, de Baltimore y de Filadelfia—, que permanecieron allí hasta que las palas hicieron su oficio"[1].

La primera frase de este fragmento es puramente narrativa. El resto lo constituye la asociación imaginativa que lleva a cabo Burden. Las imágenes indican el obseso estado de su mente, la insistente fijación en un objeto (Ann). Al mismo tiempo, las asociaciones con otros acontecimientos, temas y motivos de la novela aparecen evocadas de forma hábil y realista.

Podemos encontrar un eco más evidente de la corriente de la conciencia a todo lo largo de una novela posterior de Warren, *World Enough and Time* (1950). Resulta interesante notar que aquí aparece un reflejo del método impresionista de Virginia Woolf. De nuevo, no hay indicaciones que permitan señalar ni una imitación ni una influencia directa, ya que el entramado de la corriente de la conciencia aparece en la obra de Warren de forma tan espontánea y tan apropiadamente entrelazado con el método básico de la novela, el diario, y combinado con la narración omnisciente de los sucesos exteriores en tercera persona. El siguiente fragmento aparece inmediatamente después de la descripción del personaje Jeremías, mientras éste se halla mirando por la ventana de la casa de un amigo. De la descripción de los acontecimientos exteriores, la narración se desliza a la descripción de la conciencia de Jeremías. El subrayado es de Warren:

"Esa era, pues, la mujer de Fort, pensó. Sabía que existia, pero nunca la habia visto, no había sido real. Pero ahora lo era, y sintió por un instante que su propósito cambiaba de objeto,... y se esforzó en captar lo que ella estaba diciendo, pero no pudo oír nada. Entonces pensó: *No le ama, puedo ver en su cara que no le ama.* Y pensó, con un temor enfermizo: *Pero si le ama, ¿podría yo...?* No podía amarle, con esa cara y esa mirada mortecina[2].

Esta combinación de la descripción omnisciente con el monólogo interior recordará al lector el método utilizado en *Mrs. Dalloway* y en *To the Lighthouse*.

Como una última muestra de la influencia del género de la corriente de la conciencia en la novela moderna, resulta reveladora la obra de Katherine Anne Porter *Pale Horse, Pale Rider* (1939). Lo que de ella nos interesa especialmente es el reflejo, en una historia muy lúcida y por otra parte convencional, de las innovaciones técnicas más radicales llevadas a cabo por James Joyce en *Ulysses*. Me refiero a la utilización de un elaborado simbolismo para expresar la esencia ensoñadora de la conciencia. En esta novelita de K. A. Porter, el lector es inmerso, por medio de un apropiado dispositivo simbólico, en la vida del personaje, Miranda. Más adelante y con objeto de representar la enfebrecida batalla de Miranda con la muerte, se utiliza el recurso de la fantasía soñadora, con toda su incoherencia y su fragmentación.

Estas últimas novelas no pertenecen al género de la corriente de la conciencia, a pesar de la influencia que ejercen en ellas Virginia Woolf, Joyce y Faulkner. El género ha sido absorbido, en su mayor parte, por la gran corriente del método narrativo. La descripción de la vida síquica en las obras de Warren y de K. A. Porter (así como en las de otros muchos autores) es semejante a los sondeos sicológicos que se encuentran en las novelas anteriores a las de la corriente de la conciencia, por ejemplo en las de Henry James y en las de Marcel Proust. Mas con una diferencia importante: las de estos últimos son u oscuras o esotéricas o sorprendentemente innovadoras, pero las más recientes pueden llegar de forma automática a un público relativamente amplio por carecer de las dificultades anotadas. Las novelas de la corriente de la conciencia ocupan un lugar intermedio entre las de Henry James y las de Robert Penn Warren.

Los intereses intelectuales y las fuerzas sociales que engendraron y animaron a los escritores de la corriente de la conciencia han hecho, de nuevo, acto de presencia. Así, cuando en 1932 el profesor Beach consideró que las novelas de la corriente de la conciencia tenían un futuro limitado debido a su aplicación invariable a personajes "neuróticos", las estaba dando de lado demasiado pronto. Pero cuando veinte años después el profesor Hoffman considera el fenómeno de la novela de la corriente de la conciencia como una fase "históricamente interesante" de la narrativa, corolario del interés por las teorías sexuales de Freud, ignora los resultados y hasta cierto punto los logros obtenidos en esa fase. Los errores de ambos, Beach y Hoffman, se deben a que dan demasiada importancia a elementos secundarios"[3]. Los aspectos de la literatura de la corriente de la conciencia que insisten en lo neurótico y en lo sexualmente freudiano no son los rasgos distintivos de la misma. Podríamos decir, por ejemplo, que los personajes de *Ulysses* y de *To the Lighthouse* no son más neuróticos —quizá mucho menos— que los de *The American Tragedy, Point Counter Point* o *The Sun Also Rises,* por no mencionar los de *Antic Hay* o los de *Sanctuary.* De igual manera, los reflejos históricos del freudianismo popular no son más aparentes en *Mrs. Dalloway* y en *Pilgrimage* que en *Sons and Lovers* y en *The Great Gatsby.* Lo que ha sucedido es lo siguiente: cuando se examina la personalidad humana tan de cerca y tan honestamente como se ha hecho en la novela del siglo XX —dentro y fuera de la de la corriente de la conciencia—, esa personalidad aparece como individual, no como "norma". Y si no hemos llegado en este siglo al convencimiento de que todo ser humano es anormal, a creer que la llamada neurosis es un mal general, no hemos aprendido nada esencial sobre nosotros mismos. La novela de la corriente de la conciencia nos ha proporcionado evidencia empírica de esta verdad. Nos ha proporcionado también evidencia metempírica. De estos exploradores de la mente humana hemos aprendido que todo lo que el hombre intenta —y a veces alcanza— trasciende a lo que Balzac definió como la *condition humaine.* El mundo empírico es el que produce la personalidad neurótica, la cual es capaz de desear vivamente el contacto con lo estable, el conocimiento de la esencia de las cosas. El género aquí estudiado, por lo tanto, se incorpora a la poderosa corriente narrativa de nuestro tiempo que investiga el sentido de la personalidad humana y no el problema del mecanismo social. Concentrándose exclusivamente en los niveles de la conciencia anteriores a la palabra, llegó a

producir obras fundamentales, pero fue después arrastrada por algo inherente a la naturaleza misma de la novela: la necesidad de una acción superficial a nivel de la realidad exterior, con objeto de reflejar la existencia en su totalidad y como la conoce el hombre, pues éste, como ha demostrado Joyce, nunca aspira a una totalidad.

Notas

[1](Nueva York, Harcourt, Brace, 1946), p. 426.

[2] (Nueva York, Random House, 1950), p. 258.

[3]Beach en *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (Nueva York, D. Appleton-Century, 1932); Hoffman en *The Modern Novel in América, 1900-1950* (Chicago, Regnery, 1951).

Resumen

La nueva dimensión literaria creada por los más importantes autores de la corriente de la conciencia ya había sido intentada anteriormente por esos mismos escritores en obras no pertenecientes a tal género. El sentido especial de la visión inmanente de *Mrs. Dalloway* y de *To the Lighthouse* aparecía ya insinuado en *Jacob's Room* y en *The Years*, de Virginia Woolf, pero únicamente pudo comunicarlo a sus lectores una vez que utilizó las técnicas básicas del género. Del mismo modo, la comedia satírico-patética de la existencia humana, típica de Joyce, ya aparecía en *Dubliners*, pero sólo llegó a ser expresada adecuadamente en *Ulysses*. Y el sentido faulkneriano de la tragedia irónica, aunque ya poderoso en novelas como *Sanctuary* y *The Hamlet*, alcanzó la verosimilitud necesaria para su mayor efectividad sólo en obras de la corriente de la conciencia, en que el drama síquico prevalece sobre la retórica grandilocuente.

Las técnicas básicas para la presentación de la conciencia en la literatura no son inventos del siglo XX. Tanto el monólogo interior directo como el indirecto pueden hallarse en obras de los siglos anteriores, al mismo tiempo que la narración omnisciente y el soliloquio formaban parte del acervo novelístico incluso en sus etapas embrionarias. El uso peculiar que de estos elementos hace la corriente de la conciencia surge cuando los novelistas del siglo XX se dan cuenta de la importancia del drama que se desarrolla dentro de los límites de la conciencia individual.

Dos aspectos de este drama de la conciencia plantean especialmente difíciles problemas para los escritores que han querido representarlo. Entre los filósofos-sicólogos, William James y Henri Bergson convencieron a las generaciones siguientes de que la conciencia fluye como un río y de que la mente humana posee sus propios valores de tiempo y espacio, diferentes de los que han sido establecidos arbitrariamente por el mundo exterior. Así, corriente y *durée* son aspectos de la vida síquica que han de ser tenidos en cuenta por los escritores si éstos pretenden reproducirlos. El otro aspecto es más evidente: la sique es algo íntimo. El problema que este hecho presenta es, simplemente, de qué forma lo que es íntimo puede ser revelado públicamente y mantener al propio tiempo las características de la intimidad.

El recurso fundamental utilizado por los escritores para describir y controlar tanto el fluir como la intimidad de la conciencia ha sido el de los principios de la libre asociación mental, los cuales constituyen un método imprescindible para imponer una lógica determinada a los erráticos meandros de la sique, lo que se traduce en un sistema que el escritor ha de seguir y el lector comprender. El proceso de la libre asociación de ideas puede aplicarse, además, a cualquier conciencia en particular, de forma que depende únicamente de las experiencias del pasado individual (de una determinada persona) y de sus obsesiones presentes (actuales). De esta forma, el problema de la intimidad ha quedado prácticamente resuelto.

Pero eran necesarios otros recursos para expresar el movimiento poco convencional y el misterio de la intimidad a los niveles de la conciencia anteriores a la expresión oral. El ingenio de los escritores que hemos venido estudiando, como el de los artistas contemporáneos de otras ramas, especialmente del cine, ha encontrado técnicas destinadas a reflejar la dualidad y el fluir de la vida mental. El montaje, capaz de presentar simultáneamente más de un objeto o más de un momento determinados, resultó ser fácilmente aprovechable para la narrativa. Los recursos complementarios de *flash-back, fundido* y *ralentí* han resultado ser útiles para el montaje y la libre asociación. La propia tradición literaria estaba repleta de recursos ya totalmente desarrollados, que la retórica clásica y la poesía cedieron al escritor de la corriente de la conciencia, incluyendo algunos especialmente aprovechables, como la metáfora y el símbolo. Incluso fue reestructurado el convencionalismo de los signos de puntuación con objeto de ayudar a reproducir de forma escrita las características esenciales de la conciencia en su nivel anterior a la expresión hablada. Tan difícil tarea fue, finalmente, completada, pero ¿qué forma artística resultó de todo esto?

En los niveles anteriores a la exposición oral, la conciencia no se ajusta a esquema alguno; una conciencia, por su propia

naturaleza, existe independientemente de toda acción. En suma, el argumento ha de marchar por caminos secundarios, y, sin embargo, el caótico contenido de la conciencia ha de ser integrado en una cierta estructura. Los escritores han ideado toda clase de recursos unificadores con que sustituir el argumento convencional. Han seguido más de cerca que nunca las unidades clásicas; han amoldado sus obras a esquemas literarios, ciclos históricos y estructuras musicales; han utilizado complejas armazones simbólicas y, por último, incluso han llegado a combinar el argumento externo con la corriente de la conciencia.

The Sound and the Fury y *As I Lay Dying,* últimas manifestaciones de las novelas de la corriente de la conciencia, no constituyen, sin embargo, muestras químicamente puras del género. El argumento ejerce una función importante en ellas, las cuales representan el momento del desarrollo de la novela del siglo XX en que la corriente de la conciencia se incorpora al gran caudal de la narrativa. Y en él permanece todavía, y las sagradas aguas de ese río fluyen más poderosas que nunca.

INDICE



LA CORRIENTE DE LA CONCIENCIA EN LA NOVELA MODERNA



EDITORIAL UNIVERSITARIA

En este libro, Robert Humphrey logra proporcionar un conocimiento preciso del concepto de la corriente de la conciencia en literatura, señalando sus propósitos, sus técnicas y sus significaciones. A través de un examen detenido de la obra de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner y de otros contemporáneos, el autor expone las diversas maneras con que los novelistas expresan el proceso de la vida síquica de sus personajes.

Humphrey discute exhaustivamente la intención y la utilidad de la asociación libre, como recurso principal de estos novelistas para señalar y controlar al mismo tiempo el dinamismo y la privacidad de la conciencia. Su tratamiento de lo que denomina "medios cinematográficos", tales como el montaje, el *flash-back*, el *fade-out*, es particularmente iluminador.

En la indagación de las formas, Robert Humphrey analiza los variados moldes estructurales que han usado los escritores de la corriente de la conciencia en vez de los argumentos convencionales y muestra cómo dichos narradores han empleado las unidades de espacio y de tiempo.

La CORRIENTE DE LA CONCIENCIA EN LA NOVELA MODERNA es un ensayo teórico de extraordinario interés y deberá ser considerado como un estimulante desafío por los escritores y los estudiosos de la literatura.